

Una Ofrenda

Arte y Rito. Artista y Chamán

Elena Isabel Moncayo San Miguel

- Memoria Trabajo fin de Grado -

- Dirección: Diego Arribas Navarro - Codirección: Holga Méndez Fernández -

- Universidad de Zaragoza - Campus de Teruel - FCSH -

- Grado en Bellas Artes - Curso 2013/2014 -

Índice

1. Introducción.....	página 2
1.1. Itinerario intracurricular	
1.2. Objetivos	
2. Marco conceptual.....	página 7
2.1. Fundamentación	
2.1.1. El Chamán	
2.1.1.1. Etimología	
2.1.1.2. Características y funciones	
2.1.1.2.1. Mediador	
2.1.1.2.2. Ecología	
2.1.1.2.3. Conocimiento	
2.1.2. La Naturaleza y el arte	
2.1.2.1. El primitivismo: El sustrato elemental	
2.1.2.2. El artista como chamán	
2.1.2.2.1. Joseph Beuys (1921-1986): arte y ser humano.	
3. Contextualización: Referentes.....	página 25
4. Descripción de la propuesta.....	página 28
4.1. Sinopsis	
5. Metodología.....	página 29
5.1. Planteamientos iniciales y primeras ideas	
5.2. Planning y Timing realizados	
5.3. Procesos	
6. Información técnica detallada del proceso artístico.....	página 29
6.1. Análisis de los procesos teórico-técnicos.	
6.2. Elementos formales que componen la obra	
6.3. Materiales y presupuesto	
7. Conclusiones.....	página 44
7.1. Análisis y comentario de los resultados obtenidos	
7.2. Valoración Personal	
8. Fuentes consultadas.....	página 46
8.1. Bibliografía	
8.2. Recursos Web	

1. Introducción

El artista, al realizar su trabajo, genera un constante fluir de ideas, de pensamientos, de opiniones, de enfoques y puntos de vista que anhelan llegar al espectador, canalizarse por medio de la obra y tomar raíz, de alguna manera, mediante el entendimiento, en lo más hondo de las mentes que esperan algo de esta propia obra.

De esta manera, se trata del transmitir y del sentir de la *performance* como acción que genere una reacción sobre el espectador, haciéndolo partícipe de la obra, entendiéndolo como parte del ritual que la conforma, y de esta manera, hacer sentir de una forma más cercana la experiencia artística, evolucionada y evocada desde el juego, como una nueva manera de reaccionar frente a los hechos que nos rodean.

Así pues, *Una Ofrenda* pretende del rito ser el nexo de unión entre el artista y el espectador, canalizar lo sensible hasta crear una sinergia natural donde se dé el espacio para el arte, concretamente y elegido por el artista, un espacio en la naturaleza.

Este viaje, este éxodo hacia la naturaleza, es la propuesta temática elegida como el regreso hacia lo ancestral, hacia lo que se abandonó en el pasado y que se debe retomar, todo ello cargado de unas significaciones propias de lo natural, así como de creencias derivadas de la antropología y de la propia evolución del ser humano como ser natural.

Buscando en todo momento una concienciación de respeto hacia el medio ambiente, así como de su conservación, esta ofrenda pretende sacralizarlo, tratándolo como lo que se llama dios -en su más amplio concepto- tal y como ha hecho ancestralmente el ser humano, y quizá también, de manera no tan primigenia: ‘Deus, sive Natura’ nos dice Spinoza en su *Ética*¹, donde él desmonta la teoría de la religión imperante en la época para asegurar que ese verdadero dios es la Naturaleza. Esa ‘Natura natura’ -naturaleza naturalizante- es la esencia que desde las primeras tribus reside en lo natural, en ver lo ‘sobrenatural’ -hipernatural, la sorpresa, lo inesperado- en nuestro propio mundo, en asombrarse y comprender los ciclos de la propia tierra, y por esta razón, entenderla como el ente más poderoso. Es lo eterno, lo infinito. Es cíclica y se regenera.

La mezcla de la performance y la sacralización de lo natural dan lugar al rito. El artista es el creador de un rito compartido con el espectador, donde se da lugar a la ofrenda, a las acciones a la interacción al juego,... en definitiva al arte. De esta manera, el artista es el médium que conduce al espectador hacia el arte y lo acerca a él. Así mismo, el chamán es el médium entre el mundo espiritual y la tribu. Ambos son el canalizador de la ideas, del

¹ Spinoza, B. (1980) *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Editora Nacional. (pp. 47-54)

pensamiento, del sentimiento, de lo desconocido hacia las personas que le rodean. Es el guía que les conduce por el sendero de la investigación sobre causas concretas y sobre el medio.

Así pues, *Una ofrenda* toma forma, y la guía, *Ela*, toma conciencia de chamán frente a su tribu, siendo esta, amigos y familia, la gente que la rodea. Se nutre de una estética primitiva, evocando los antiguos chamanes -y no tan antiguos- de diferentes tribus, y se recrea de una manera actual, nacida de la globalización, de la mezcla de culturas generadas por la información masiva actual, así también, de todos los recursos cercanos surgidos de una vida en el medio natural, posiblemente más cercana que para muchos otros.

Gracias al equipo técnico de producción el rito queda registrado, tanto en vídeo como en fotografía, buscando determinados planos, cuya fotografía evoque el sentimiento del momento, creando, no solamente un vídeo narrativo, sino una obra que transmite las sensaciones sentidas en el momento, intentando integrar al observador en el rito, en su intensidad y en su sentido inherente.

1.1. Itinerario intracurricular

Desde un seno donde la historia, la cultura clásica y lo tradicional impera llego en el 2010 a una instancia dónde el arte abre nuevos caminos y nuevas maneras de transmitir. La transgresión de la norma en referencia al arte venía dándose en mí desde la infancia. En un entorno nada artístico a simple vista, recorrido a ciegas, sin ningún tipo de referente ni de práctica artística extraescolar, tan solo la breve impartida en los colegios, sobrevive en mí un deseo de creación que se desarrolla desde la niñez. Esta es, llegado el momento, la eterna lucha por el entendimiento y el estudio de las artes.

Parte de la devoción por el arte y la vertiente humanística antropológica, con la carga rural y la búsqueda del éxodo a lo natural viene a raíz de las circunstancias y del entorno vivido. El estudio artístico me ha sido negado en varias ocasiones hasta llegar a la universidad, después de un bachillerato humanístico, convencida en algún momento de estudiar historia e interesada por el ser humano en tiempos remotos y su cultura en las diversas civilizaciones, influencia mi obra, en un principio de manera inconsciente.

Esta vuelta a la vista del ser humano y de las antiguas civilizaciones se mezcla con el cambio de ambiente, al migrar del entorno familiar hacia una vida nueva, sola, dónde se crea esa idealización de lo anterior, todo relacionado con el campo, la montaña, los sitios de juego de la niñez, que empieza a tomar forma con esas enseñanzas artísticas que nos hablan del arte como juego².

² Aparece en Kaprow, A. (2007) *La educación del des-artista*, Madrid: Ardora Ediciones.

Estos dos ámbitos se plasman en mi trabajo previo como artista y en otras obras, todo con una estética un tanto salvaje y con cierto aire fantástico, quizá evocador, influido por las novelas de ciencia ficción, que se repite una y otra vez, con materiales naturales, encontrados: Nidos, madera y troncos, hueso, el propio cuerpo, la pintura como fluido, la expresión natural...

Algunos ejemplos de toda esta evolución son *Le Boucher*, acrílico sobre lienzo, el cual es una abstracción sobre la pintura de Goya 'Saturno devorando a sus hijos', donde se buscan los colores ocres y el claroscuro para dar temeridad mientras el rojo de la sangre derramada construye la forma principal de la pintura o el ensamblaje *Colección de tarros sin flores* donde se representa una ventana con los objetos reales que la propia ventana original tenía en derredor, objetos totalmente costumbristas del día a día relacionados con el campo. Siguiendo con la pintura, incluso con los bodegones libres incluía huesos buscando la misma estética³.

Todas estas primeras obras -donde el interés por los huesos, el fuego, lo natural se genera- evolucionan en los siguientes años para ir dando forma a esa nueva vertiente de pensamiento, de manera de ver el mundo y entender el arte.

La magia y lo evocador se funden en *El tarot de los recuerdos* obra de ilustración presentada para la asignatura Metodología de proyectos de imagen, en 2013, donde a través de los dibujos cabe destacar una estética y una temática propia que evolucionan a la vez que los demás intereses artísticos, como los de la obra *Ara*, donde ya se ve una inquietud por lo natural y la obra en el medio, así como por la ofrenda, creando un altar de huesos y flores.

Al principio de esta misma página hemos hablado del recuerdo de la niñez y del campo y lo natural y el arte como juego², así pues la obra *Recorrido: Puntos de inflexión* toma conciencia de este sentimiento y evoca con derivas los lugares, y la construcción de casetas con el material natural encontrado. De manera similar se actúa en *Ocasión: azar, arte y naturaleza*, construcción surgida de una deriva y de la búsqueda heurística⁴ para encontrar los objetos. Estos dos rasgos se pueden observar en el resto de obra a posteriori.

En lo que se refiere al uso de materiales podemos ver rasgos comunes con *διάκαιρός*, (*Del tiempo y la memoria*) donde se utilizan un nido y un cráneo y la distensión espacial generada entre ellos, así como la luz y el sonido, principio incipiente tenido en cuenta en *Una Ofrenda* tanto para transmitir sentimientos mediante el vídeo, como con el canto y el

³ Consultar anexo 3: Obra previa.

⁴ Marina, J. A. (1993) *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Ed. Anagrama.

tambor en el rito. De esta misma manera los materiales naturales también conforman un orden a modo de exposición o colección en *Coordenada I: pared, oír, quizás*, donde se guardan dentro de pequeños botes, colocados unos al lado de otros. Ambas obras están trabajadas dentro del concepto de la Instalación, desarrolladas durante el curso 2013-2014 para la asignatura Instalaciones, la cual me ha ayudado a entender el espacio de una manera más completa.

En una infografía realizada a principio de este último curso para Taller de Diseño II, *Ramigrafía*, trato la naturaleza y al ser humano de una manera muy descriptiva en una sola imagen. Si se tratase de resumir un pensamiento como hilo conductor de toda esta producción artística la elegiría sin duda. Es la naturaleza dentro de nosotros mismos.

El lugar donde se realiza *Una Ofrenda* se trata anteriormente en *Entropía* [ἐντροπία], una intervención en el medio natural creada para la asignatura Arte, entorno y espacio público, en el 2014, donde comprendí las múltiples posibilidades de trabajar en el espacio abierto, siendo, a mi parecer, lo más impactante de todo la propia vivencia *in situ* de la obra en el entorno natural. Esta obra se genera al mirar, al vivir en el espacio, al observar y al dejarse influir por él. Surge de la propia comprensión del *genius loci*. El trabajar en este espacio con obras previas ayuda a su mejor comprensión.

Por último me gustaría destacar *Oblación*, donde se crea la obra con el propio cuerpo del artista en el medio natural, el cual se ofrece a la naturaleza enterrándose como en un sacrificio elegido. Se documenta a través de la fotografía creando un *gif* animado que se reproduce en bucle. Como similitud destacar el atuendo, la ropa negra, lisa, las botas, es lo que se repite en *Una Ofrenda*, sumándole la parafernalia, forman ya parte del atuendo de mi personalidad artística a la hora de ser parte de la obra.

La sensación que produce todo lo que te rodea en el medio natural a la hora de hacer una *performance* en contacto con la naturaleza es lo que me llevó a querer protagonizar otra obra, a sentir el rito y a querer compartirlo.

Escribí:

‘Está claro que es un dios el que me mira desde arriba. Merece serlo, lo ha conseguido. Es suyo.

Es el principio y el final. Es una y es para siempre.’

Además de estas obras, para desarrollar todo lo concerniente a este trabajo fin de grado, la asignatura Construcción del discurso artístico me ha desvelado las claves necesarias para darle cuerpo y forma. A raíz del primer trabajo en grupo junto con compañeras y artistas, desarrollamos una serie de conceptos comunes, que

sorprendentemente eran muy similares, hasta estructurar una base de pensamiento claro sobre el cual operar. Se generaban en un triángulo naturaleza-hombre-vida/tiempo el cual generaba términos como Curar, memoria, reconocida, camino y cultura. De esta manera proponíamos una vuelta a lo puro, a lo primitivo, a la convivencia con el medio de una manera sostenible, mediante una reeducación que genere esa nueva cultura. Con estas ideas en mi mano decido hacerlo mediante el arte, mediante el rito chamánico para la tribu.

De esta manera el interés por lo natural, lo primigenio, el mundo rural, las culturas antiguas y su manera de proceder generan un ritual de curación interna, de ofrenda y sacralización, de contacto entre la tribu, el chamán y el espíritu natural, siendo los intereses que promueven esta propuesta artística.

1.2. Objetivos

Podemos decir que principalmente el objetivo de este Trabajo Fin de Grado es sensibilizar al espectador sobre la desvinculación del ser humano y la naturaleza a lo largo de los años y proponer una vuelta a ese medio natural mediante el arte creando un ritual a modo de ofrenda para sacralizar la naturaleza.

Presentamos ahora una serie de premisas definitorias para la obra. Así pues, se pretende:

- Que el espectador cree nuevos vínculos con la naturaleza.
- Implicar al espectador en la obra. Hacerlo partícipe.
- Presentar la naturaleza como algo que debe ser respetado -*environmental art*-
- Componer la mimesis entre el mundo del arte y el espiritual, el chamán con el artista y el espectador como la tribu.
- Representar una estética sugerente y una manera de actuar nacida de la globalización de las creencias de las tribus del mundo.
- Generar un vacío de ficción teatralizada y hacerlo verdad al desarrollarlo.
- Mostrar los amplios caminos de la creación artística.
- Crear una concienciación sobre el respeto al medio.
- Hacer del acto creativo un 'juego' común.

2. Marco conceptual

A la hora de presentar la obra *Una Ofrenda; Arte y Rito. Artista y Chamán*, veo necesario ubicarla dentro de unas investigaciones previas para la mejor comprensión del proceso creativo y de la obra, de cómo surgieron las inquietudes por la temática y como se estructuran estas dentro de la Historia del Arte.

2.1. Fundamentación: El arte ritual

A raíz de los planteamientos del Trabajo fin de Grado, planteo la investigación temática hacia el arte y el chamanismo, proponiendo así un viaje hacia lo más primitivo del arte, y la relación de esa esencia primitiva de la que hablamos con el arte contemporáneo.

Así pues, planteo una mimesis entre la figura del chamán y la del artista, figura que se ha adoptado a lo largo de la historia del arte en múltiples ocasiones, y que retomo una vez más, obviamente desde mi propia visión creadora. También vamos a asemejar la creación del arte al ritual que estos artistas-chamanes elaboran y a presentar una serie de pautas similares que se crean en el proceso.

No sólo hablaremos de esta figura sino de todo lo que la rodea, en las diferentes culturas, en diferentes momentos y de la relación de este chamanismo con artistas que han actuado de esta determinada manera. Nos acercaremos a la figura del chamán de una manera antropológica, para desvelar sus secretos, para más tarde crear las comparaciones que serán la clave del estudio.

2.1.1. El Chamán

La Real Academia de la Lengua Española (RAE) nos define chamán⁵ como aquel hechicero al que se supone dotado de poderes sobrenaturales para sanar a los enfermos, adivinar, invocar a los espíritus, etc. Pero, más ampliamente, podemos definir chamán como un individuo al que se le atribuye la capacidad de modificar la realidad o la percepción colectiva de esta, de manera que no responden a una lógica causal. Esto se puede expresar finalmente, por ejemplo, en la facultad de curar, de comunicarse con los espíritus y de presentar habilidades visionarias y adivinatorias.

Cabe destacar que todas estas características aquí expuestas responden a similitudes en las diferentes culturas donde está vigente la figura del chamán. Esta figura se cataloga en muy diferentes tribus y en lugares realmente lejanos, pero lo importante, es que en todas ellas sigue un patrón similar, por lo tanto, todas estas particularidades de su figura se exponen de una manera muy genérica, salvando las distancias con las peculiaridades étnicas.

Así pues, chamán es el término usado para indicar a este tipo de persona, presente principalmente en las sociedades cazadoras y recolectoras de Asia, África, América y Oceanía y también en culturas prehistóricas de Europa. En algunas culturas se cree también

⁵ **chamán.** (Del fr. *chaman*, y este del tungús *šaman*).

1. m. Hechicero al que se supone dotado de poderes sobrenaturales para sanar a los enfermos, adivinar, invocar a los espíritus, etc.

que el chamán puede indicar en qué lugar se encuentra la caza e incluso alterar los factores climáticos.

Estos chamanes cumplen un papel central en las comunidades cazadoras y recolectoras, como depositarios de sabiduría. Su don normalmente recibido por herencia, ocasionalmente por vocación, pero suele exigir siempre pasajes de iniciación, consistentes en largos ayunos, retiros y, en ciertos casos, ingestión de alucinógenos. Suelen ser elegidos por familias y posteriormente por los espíritus, y deben someterse a un riguroso entrenamiento. Entre sus funciones está la de comunicarse con los espíritus para corregir los errores de la comunidad a la que pertenecen, por lo cual también restauran la armonía entre el hombre, su mundo espiritual y el mundo físico.

No se atribuye a los chamanes el papel de sacerdotes, ya sea porque está asignado a otros individuos o porque no existe una clase sacerdotal. En este caso, toda la religiosidad tiene su centro en la figura del chamán, el único intermediario con los espíritus.

El chamán, además, convierte a los espíritus de la naturaleza y de los hombres en sus "familiares". Los antropólogos que estudiaron el fenómeno del chamanismo, que se encuentra tanto en pueblos siberianos como entre los sintoístas de Japón, las tribus indígenas del Norte, Centro y Sur de América y las de Australia y Nueva Zelanda, aunque con nombres diversos, señalaron que pueden realizar "viajes" al mundo espiritual mediante estados modificados de conciencia y para recibir conocimientos. Con todo, el prestigio del chamán en la tribu deriva muy directamente de su poder de sanar.

En México, por ejemplo, los chamanes y psicólogos autóctonos son llamados *hombres de conocimiento* y comandaban, uno o varios a la vez, cada tribu de los antiguos habitantes de esta región de América. Esos hombres eran destacados por su inteligencia, intuición y capacidad de videncia. Al parecer, a partir de los toltecas, estos *hombres de conocimiento* comenzaron a fundar linajes, mediante los cuales, a través de una cadena de sucesores, transmitían de generación en generación, su particular forma de crear la realidad. Se desconoce el número de linajes que actualmente existen en México. Unos sobrevivieron a la conquista, mientras que otros fueron creados después de ella.

Los estudios sobre chamanismo indican que a veces, mediante hierbas, raíces, sustancias vegetales, sugestión o efecto placebo cumplen la función de curanderos, y realmente sanan. Por otra parte, se supone que su poder de sugestión produce efectos terapéuticos en quienes padecen pánico, angustia y otros desequilibrios psíquicos. Los estudios revelaron que tribus dominadas por los incas de América del Sur poseían

conocimientos que les permitían controlar la depresión mediante el uso de fármacos obtenidos con una química rudimentaria.

Se les encuentra en casi todo el pueblo formando una subcultura compleja de riqueza extensa. Se dedican a curar enfermedades, a pronosticar el futuro, a dar consejos y a aliviar angustias.

2.1.1.1. Etimología

Todas estas definiciones le atribuyen ciertos roles a desempeñar, pero yendo más allá empezaremos a analizar su etimología y las zonas y tribus donde se empezó a acuñar el término chamán para comprender mejor su contexto.

La palabra chamán se refería originalmente a los sanadores tradicionales de las áreas turcas y mongolas del norte de Asia (Siberia) y Mongolia. Chamán es la palabra *turco-tungus* para médico, y significa literalmente "él (o la) que sabe." Otros académicos afirman que la palabra viene directamente del idioma manchú. En turco fueron llamados *Kam* y a veces *Baksi*.

La palabra tungusa *šamán* proviene de la china *sha men* tomada del Pali, *śamana*, y en última instancia del sánscrito *śramana*: "asceta", del *śramati* "que fatiga". La palabra pasó a través de ruso y alemán antes de que fuera adoptada por el inglés y francés, *shaman*, y llegara al español, donde chamán es correcto tanto en masculino como en femenino.

De esta manera podemos entender que la explicación que analiza el hecho de que esta palabra tungusa contiene la raíz "sa-", que significa "saber". "Chamán" sería, como hemos dicho, así "el/la que sabe", una persona que es un experto en guardar los múltiples códigos con los cuales estas creencias se muestran, y tiene una visión de ellos mezclada con ciertos conocimientos.

En su uso común, es equivalente al de brujo, un término que une las dos funciones del chamán: conocimiento del saber mágico y capacidad de curar a las personas y de reparar una situación problemática. Sin embargo, este último término se considera generalmente peyorativo y antropológicamente inexacto. Las objeciones al uso de la palabra "chamán" vienen dadas por ser una palabra que viene de un lugar, de una gente, y de un sistema de prácticas específicas, que la delimitan y acotan sus características.

La palabra chamán es de hecho usada vagamente para casi cualquier doctor brujo salvaje que se pone frenético y tiene comunicación con los espíritus. En su forma original parece ser una corrupción del sánscrito

«*shramana*», que indica a un discípulo de Buda y entre los mongoles se convirtió en sinónimo de mago. E. Washburn Hopkins⁶

Una de las peculiaridades del estudio del chamán y del chamanismo es que como ya hemos explicado anteriormente, es muy difícil abarcar todos los rasgos propios de cada uno de los lugares, tribus y formas de rito, pues están muy distantes entre ellas, bien sea geográficamente o culturalmente; por lo tanto, siempre hay detractores a todas estas definiciones e investigadores que no adquieren consenso entre ellos. Por ejemplo, ciertos antropólogos, como Alicia Kehoe, rechazan el término moderno de chamán por lo que implica de apropiación cultural⁷. Se refieren a las formas occidentales modernas de chamanismo, que no sólo falsifican y diluyen las prácticas indígenas genuinas, sino que lo hacen de tal forma que refuerzan ideas racistas, tales como la del buen salvaje.

Kehoe es muy crítica con el trabajo de Mircea Eliade. Eliade, siendo historiador más bien que antropólogo, nunca había hecho ningún trabajo de campo ni había tenido contacto directo con los chamanes o las culturas que practican chamanismo. Según Kehoe, el chamanismo de Eliade es una invención sintetizada de varias fuentes sin apoyo de ninguna investigación directa. Opina que lo que éste y otros estudiosos definen como propio del chamanismo, los trances, cánticos, comunicación con los espíritus, curaciones, son prácticas que existen en culturas no chamánicas como en algunos rituales judeo-cristianos. En su opinión, son propios de varias culturas que los utilizan, y no se pueden englobar en una religión general llamada chamanismo. Por lo mismo, rechaza que el chamanismo sea una antigua religión superviviente del Paleolítico.

Mihály Hoppál, investigador y etnógrafo eslovaco, también discute si el término chamanismo es apropiado⁸. Recomienda el usar *Chamanidad* para marcar la diversidad y las características específicas de las culturas discutidas. Este es un término usado en viejos informes etnográficos, tanto rusos como alemanes, de principios del siglo XX. Cree que este término es menos general y permite marcar diferencias locales.

⁶Traducción de un fragmento de Hopkins, E. W. (1918) *The history of religions*. Nueva York: The Macmillan Company. (p.53)

⁷ Kehoe, A. B. (2000) *Shamans and Religion: An Anthropological Exploration in Critical Thinking*. Long Grove: Waveland Press.

⁸ Hoppál, M. (2005) *Sámánok Euráziában (Shamans in Eurasia)* Budapest: Akadémiai Kiadó. (pp.47-50)

2.1.1.2. Características y funciones

Los chamanes realizan muy diferentes funciones dependiendo de la sociedad donde practican sus artes: curación, liderar un sacrificio, conservar la tradición con historias y canciones, videncia, actuar como un *psicopompo* -ψυχοπομπός (*psychopompós*)- (ser que guía a los muertos hasta la ultratumba, en sentido literal, «guía de almas»). En algunas culturas, un chamán puede cumplir varias funciones en una única persona. Por ejemplo, el nigromante en la mitología griega puede ser considerado un chamán ya que el nigromante puede reunir espíritus y levantar a los muertos para utilizarlos como esclavos, soldados e instrumentos para la adivinación.

2.1.1.2.1. Mediador

Así pues, en una primera instancia podemos destacar la función de los chamanes como mediadores en su cultura. El chamán es visto como un comunicador de la comunidad con los espíritus, incluyendo los espíritus de los muertos. En algunas culturas, esta función de mediador del chamán puede ser bien ilustrada por algunos de los objetos y símbolos del chamán. Por ejemplo, entre los *selkups* (pueblo siberiano), un informe menciona a un pato marino como un animal-espíritu: los patos son capaces tanto de volar como de bucear bajo el agua, así se les considera pertenecientes tanto al mundo superior como al mundo inferior.

De modo parecido, el chamán y el jaguar son identificados en algunas culturas amazónicas: el jaguar es capaz de moverse libremente en la tierra, en el agua y trepando árboles (como el alma del chamán). En algunas culturas siberianas, son algunas especies de aves acuáticas las que están relacionadas con el chamán de una manera similar, y se cree que el chamán puede tomar su forma. Como icono, El árbol chamánico es una imagen encontrada en varias culturas celtas (*yakutos*, *dolganos*, *evenkis*), como un símbolo de mediación. El árbol es visto como un ser cuyas raíces pertenecen al mundo inferior; su tronco pertenece al medio, mundo habitado por humanos; y su copa se relaciona con el mundo superior.

En algunas culturas puede haber más tipos de chamanes, que realizan funciones más especializadas. Por ejemplo, entre el pueblo *nanai*⁹, un tipo diferente de chamán actúa como un *psicopompo*. Otros chamanes especializados pueden ser distinguidos según el tipo de

⁹ Los hezhen (chino: 赫哲族; pinyin: Hèzhé zú) o **nanái** (ruso: нанайцы) son una minoría étnica que habita en la zona de Siberia en Rusia y en la provincia de Heilongjiang, en la República Popular China. En Rusia la población aproximada es de unas 12.000 personas mientras que en China son casi 6.000. Recuperado de Wikipedia [<http://es.wikipedia.org/wiki/Hezhen>]

espíritus, o reinos del mundo de los espíritus, con los cuáles el chamán interacciona más comúnmente. Por ejemplo, entre los *huicholes*¹⁰, hay dos categorías de chamán. Esto demuestra las diferencias entre los chamanes dentro de una misma tribu de las que hablábamos anteriormente.

Esta labor de mediación queda de esta manera unida al artista como mediador entre el mundo del arte y el espectador, es una de las características fundamentales de la similitud que busco en esta investigación. Es, el artista, el que da forma a los conocimientos y llega a ellos a través de su propia visión para acercarla a los demás. Más adelante se expondrá esta comparación más extensamente.

2.1.1.2.2. Ecología

Otro de los aspectos importantes sería el concepto de ecología en el mundo chamánico, dónde los chamanes son los que se preocupan de proteger el medio y de impartir ejemplo desde ese respeto a la naturaleza. En algunas culturas de los bosques tropicales, como los *tucano*¹¹, existe un sistema sofisticado para la gestión de los recursos, ya que los recursos para el consumo humano son fácilmente agotables en los bosques tropicales, y así evitar la extinción de estos recursos a través de la sobreexplotación. Este sistema está conceptualizado en un contexto mitológico, involucrando simbolismo y, en algunos casos, la creencia de que la ruptura de las restricciones de caza puede causar enfermedades.

Como principal maestro de simbolismo tribal, el chamán puede tener un papel principal en esta gestión ecológica, restringiendo activamente la caza y la pesca. El chamán es capaz de sacar los animales de caza (o sus almas) de sus ocultas moradas. El chamán tiene que negociar con un ser mitológico por las almas de los animales de caza. No sólo los *tucanos*, sino también algunos otros indígenas de bosques tropicales tienen estas preocupaciones ecológicas relacionadas con su chamanismo, por ejemplo los *piaroa*¹².

¹⁰ Los wixárikas o wixáricas (**huichol** [virrarica]), son un grupo mayoritario en Tepic y la mayor parte de Nayarit, conocidos en español como huicholes, habitan el oeste central de México en la Sierra Madre Occidental, principalmente en los estados de Jalisco, Nayarit y partes de Durango y Zacatecas. Recuperado de Wikipedia [<http://es.wikipedia.org/wiki/Huichol>]

¹¹ Tucano, Tukano Yepa masa o Dasea son un grupo étnico indígena nativo de las selvas del departamento colombiano del Vaupés y el estado brasileño del Amazonas, en la frontera colombo-brasileña. Recuperado de Wikipedia [<http://es.wikipedia.org/wiki/Tucano>]

¹² Los **Piaroa** son un pueblo indígena que vive en las orillas del Orinoco y sus ríos tributarios en la actual Venezuela y en algunas otras zonas de Venezuela y Colombia. Se estima la población alcanza 15.267 personas. Recuperado de Wikipedia [<http://es.wikipedia.org/wiki/Piaroa>]

Además de los *tucanos* y los *piaroa*, también muchos grupos esquimales piensan que el chamán es capaz de traer almas de animales de caza desde lugares remotos; o emprender un viaje del alma para promover suerte en la cacería, por ejemplo pidiendo animales de caza a los seres mitológicos (*Mujer del mar* o *Sedna*¹³).

Otros trabajos de campo usan conceptos de la teoría de sistemas y consideraciones ecológicas para entender la tradición del chamán. Los indígenas *desana*¹⁴ y *tucano* han desarrollado un sofisticado simbolismo y conceptos de “energía” fluyendo entre la gente y los animales en caminos cíclicos. Gerardo Reichel-Dolmatoff, antropólogo y arqueólogo colombo-austríaco, relaciona estos conceptos con los cambios en cómo la ciencia moderna (teoría de sistemas, ecología, algunos nuevos enfoques en antropología y arqueología) trata la causalidad de una manera menos lineal. También sugiere una cooperación de la ciencia moderna y la tradición indígena.

El hecho de dar ejemplo con esa ecología sustentada en creencias espirituales, la asemejo al componente pedagógico del arte y su capacidad para crear conciencia sobre la relación con nuestro entorno, ese poder que tiene la obra de arte de transmitir, en este caso serían unos valores positivos, buscando esa denuncia social, que sirva como factor moral para muchos.

De esta misma manera el trabajo con las “almas” es realmente importante. En algunos casos, en algunas culturas, el concepto de alma puede explicar más los fenómenos aparentemente no relacionados entre sí, como la curación, que se encargaría de invocar ese alma de la persona enferma se asemeja mucho con la invocación de las almas de los animales de caza. Aparte de esto, muchos tabúes pueden prescribir el comportamiento de la gente hacia los animales de caza, de modo que las almas de los animales no se sientan enojadas o dolidas, o el alma satisfecha de las presas ya muertas pueden decir a los otros, aún animales

13 **Sedna** es una deidad femenina perteneciente a la mitología inuit. Es el espíritu marino que vive en el fondo del mar, en una región llamada *Adliden*, donde llegan las almas de los muertos para ser enjuiciados. Es la creadora de todos los animales marinos. Se muestra hostil a los seres humanos: cuando estos actúan mal, Sedna les envía mal tiempo, fracaso en la caza y enfermedades. Recuperado de Wikipedia [[http://es.wikipedia.org/wiki/Sedna_\(mitología\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Sedna_(mitología))]

14 Desano, **Desana**, Wirá o Mimí porá son una etnia indígena nativa de las selvas de la cuenca alta del río Vaupés, especialmente en la hoya de sus afluentes, los caño Abiyú, Cucura, Timbó y Murutinga y el río Papurí, en el departamento colombiano de Vaupés y el área aledaña en el estado de Amazonas (Brasil). Recuperado de Wikipedia [<http://es.wikipedia.org/wiki/Desano>]

vivos, que pueden dejarse atrapar y morir. Es la manera de crear unos valores éticos hacia el medio.

También las creencias relacionadas con los espíritus pueden explicar diferentes fenómenos. Por ejemplo, la importancia de narrar historias, o actuar como un cantante, puede entenderse mejor si examinamos el sistema de creencias entero: una persona que es capaz de memorizar textos o canciones largas (y tocar un instrumento) puede considerarse como que ha logrado esta capacidad a través del contacto con los espíritus (por ejemplo entre el pueblo *Khanty*¹⁵).

2.1.1.2.3. Conocimiento

Tal como hemos expuesto antes, la etimología de ‘chamán’ significa *el que sabe*. De esta manera se denota un potencial de conocimiento en clara relación con esa función de mediador. Realmente, el chamán es una persona experta en mantener juntos los múltiples códigos a través de los cuáles aparece este complejo sistema de creencias, y tiene una visión de conjunto del sistema en su mente con certeza de ese conocimiento. El chamán usa múltiples códigos que, además, el pueblo entiende. El chamán expresa sus significados de muchas maneras: verbalmente, musicalmente, artísticamente y en baile. Los significados pueden manifestarse en objetos, como amuletos y otros elementos de su uso, tales como imágenes, figuras votivas, altares, etc.

El chamán conoce bien la cultura de su comunidad, y actúa en consecuencia. Así, su público conoce los símbolos usados y los significados, esto es por lo que el chamanismo puede ser eficiente: la gente de la tribu confía en ello. Estos sistemas de creencias son pues para sus miembros poseedores de ese verdadero conocimiento, lo que explica la etimología descrita más arriba para la palabra ‘chamán’.

Hay enfoques teóricos semióticos hacia el chamanismo, (etnosemiótica)¹⁶. Los símbolos en el traje del chamán y el tambor pueden referirse a animales (como espíritus ayudantes), o al rango del chamán. Había también ejemplos de símbolos mutuamente opuestos. Series de estos símbolos opuestos se referían a una visión del mundo detrás de ellos. Al igual que la gramática ordena las palabras para expresar significados y expresar un

15 Los janty (en ruso: Ханты; según otras transliteraciones janti, hanti, **khanty** o khanti), antiguamente ostyaks, son un pueblo indígena en peligro que llaman a sí mismos janti, jande o jantek, y viven en el okrug autónomo de Janty-Mansi, una región históricamente conocida como Yugra (en Siberia), juntamente con los pueblos mansi. Recuperado de Wikipedia [[http://es.wikipedia.org/wiki/Janty_\(etnia\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Janty_(etnia))]

16 Hoppál, M. (2005) *Sámánok Euráziában (Shamans in Eurasia)* Budapest: Akadémiai Kiadó (pp. 13–15, 58, 197)

mundo, también estos símbolos forman un mapa cognitivo. La tradición del chamán está arraigada en el folclore de la comunidad, que proporciona un “mapa mental mitológico”. Juha Pentikäinen, profesor de la universidad de Helsinki, usa el concepto gramática de la mente¹⁷ para referirse a ello. Enlazando con un ejemplo sami, Kathleen Osgood Dana, profesora de estudios escandinavos en Norwich, escribe:

Juha Pentikäinen, en su introducción al chamanismo y la ecología del norte, explica cómo el tambor sami encarna las visiones del mundo sami. Él considera el chamanismo como una "gramática de la mente"¹⁹, porque los chamanes necesitan ser expertos en el folclore de sus culturas.¹⁸

Algunos enfoques se refieren a la hermenéutica, “etnohermenéutica¹⁹”, acuñada e introducida por Armin Geertz, profesor del departamento de cultura y sociedad de la universidad de Aarhus, Dinamarca. El término se ha extendido bastante, por ejemplo, Mihály Hoppál incluye, no solo la interpretación de textos orales o escritos, sino la de los “textos visuales” también, incluyendo movimientos, gestos y rituales más complejos, y ceremonias celebradas por estos chamanes. Esto puede no solo revelar las visiones animistas que se esconden detrás del chamanismo, sino también expresar su relevancia para el mundo reciente, donde los problemas ecológicos hacen válidos los constantes paradigmas sobre el equilibrio y la protección.

Al asemejar el conocimiento y los símbolos con el mundo artístico una vez más, volvemos a ese carácter del artista, pues se presupone su sabiduría acerca del tema con el que trabaja, y del mundo del arte, de esa cultura actual y de que medios emplear para llevarla a cabo. Así mismo, los símbolos, el lenguaje con el que trabaja, -bien sea escultórico, fotográfico, plástico, etc.- las iconografías que emplea, son propias de la cultura actual, y del público al que quiere llegar, es la forma de construir ese “mapa mental de la obra”, esas características similares e inherentes a su obra.

¹⁷ Pentikäinen, J. (1995) *Saamelaiset, Pohjoisen kansan mytologia (Los Sami, el pueblo de la mitología del norte)* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, (pp. 270–271)

¹⁸ Dana, K. O. (2004). Áillohaš and his image drum: the native poet as shaman, *Nordlit: Tidsskrift i litteratur og kultur (Nordlit: Revista de Literatura y Cultura)* 15 (1), 7-33, p.18. Recuperado desde <http://septentrio.uit.no/index.php/nordlit/article/view/1905/1771>

¹⁹Hoppál, M. (2007). *Nature worship in Siberian shamanism* [versión electrónica] Estonia: Estonian Literary Museum, Haldjas, folklore. Recuperado el 21 de Enero de: <http://www.folklore.ee/folklore/vol4/hoppal.htm>

Otra de las características que más me sorprende sobre los chamanes es la que nos desvela la investigación de Vladimir Basilov en el capítulo ‘Chosen By the Spirits’ de la obra *Mundos chamánicos: Rituales y tradiciones de Siberia y Asia central*²⁰, donde investiga sobre todo cómo la creencia del chamán es más popular para la gente situada en Asia Central y Kazajistán, así como las tradiciones chamánicas están también presentes en las regiones de *tadzhikos* y *uzbekos*²¹. Nos desvela que un chamán ha de estar en las mejores condiciones saludables para realizar sus funciones al máximo. Los cuerpos de los chamanes han de estar formados por un “ente” fuerte, si alguien tiene una complexión pequeña sería apartado en seguida. Así mismo la edad es un requisito también, sin duda tener más de cincuenta años descalificaría a aquellos que quieren estar involucrados en servir a los espíritus. Los chamanes son siempre del más alto intelecto y se les mira desde una perspectiva diferente, tienen una forma que les hace rápidos con sus pies y curando enfermedades a quienes lo necesiten.

Una de las cualidades más significativas y relevantes que separan a un chamán de otros líderes espirituales son sus comunicaciones con el mundo sobrenatural. Ya a principios de siglo la auto-hipnosis era muy considerada por aquellos que rendían culto en este tipo de tribus. Otra característica del chamán es el talento para encontrar objetos y descubrir ladrones, impresionando a aquellos de su tribu y a aquellos otros también alrededor para presenciarlo. La creencia en los espíritus o lo sobrenatural es lo que atrae a aquellos que creen en el chamán. Aquellos que tienen hijos enfermos o están débiles de salud o causas similares, es lo que les lleva a las curaciones espirituales del chamán. Aunque los chamanes aún existen, la población de éstos está sin duda disminuyendo.

Así como en estas líneas Vladimir Basilov nos desvela ciertos factores importantes y característicos en un chamán, vuelvo a la recurrente comparación, de unos factores específicos en el artista, ya no físicos, pero quizá sí, mentales. Una destacada sensibilidad hacia su entorno, que lo sumergen en determinadas reflexiones, una manera de pensar artística, de focalizar los objetos, los espacios, las líneas desde las cuales se trabajan. Sin ir más lejos, estudios han comprobado que según se haya desarrollado más o menos una parte

²⁰ Blazer, M. M. (1990) *Shamanic Worlds: Rituals and Lore of Siberia and Central Asia*. Nueva York: M. E. Sharpe. (pp. 3 - 48)

²¹ Etnias encontradas en Tadjikistan, oficialmente la República de Tayikistán, situado en Asia central, antiguamente perteneciente a la URSS. Porcentajes de etnias locales: *tadzhikos*, 63,8%; *uzbekos*, 24%; rusos, 6,5%; tátaros, 1,4%; kirguices, 1,3%; ucranianos, 0,7%; alemanes 0,3%. Recuperado de Eurosurg.org, Guía del mundo [<http://www.eurosurg.org/guiadelmundo.bak/paises/tadzhik/>]

del cerebro en una persona, se poseen distintas cualidades, en las que lo que denominamos “artístico” están en el hemisferio derecho. La creatividad, la imaginación, la intuición,... Así pues hay características similares en los artistas que les hacen más aptos para trabajar con el arte.

2.1.2. La Naturaleza y el arte

Se ha dado una corriente naturista en los últimos años del arte que propone, consciente o inconscientemente, un retorno antropológico a la forma más ínfima y primitiva de relación con la naturaleza, tendiendo a reintegrarla en la cultura por medio de unos ‘rituales de conversión’, un ritual artístico de creación de obra de arte. La naturaleza pasa a ser cultura, sus materiales, sus argumentos, su forma de dar vida, de crear,...

Jaime Repollés defiende en su libro *Genealogías del arte contemporáneo*²² que esta manera de crear desde lo natural se da en el mundo antiguo hasta la llegada del renacimiento, donde se crean los ‘materiales específicos para las Bellas Artes’²³ y estos dejan de ser propiamente naturales -y culturales-. De esta forma nos explica que ese retorno al uso de los materiales y temáticas naturalistas se debe a una vuelta atrás en lo referido a cultura y naturaleza del mundo antiguo como reacción a esa sociedad postindustrial creada.

Un ejemplo muy claro lo vemos en el *body art* y la *performance*, dados en plena expansión de las telecomunicaciones, los artistas vuelven a la encarnación y al uso del cuerpo, de fluidos, excreciones, de tejidos de animales desollados, etc., lo que él asemeja a la teoría de los humores hipocráticos, aun obsoleta ya por la ciencia, no lo es así por el arte: el arte no deja de hablar de la sangre, la bilis, la atrabilis y la flema.

No sólo se puede hablar de humores, sino de los cuatro elementos, -fuego, tierra, agua y aire- como forma de constituir el mundo físico -cálido, frío, húmedo y seco-. De esta forma se crean las teorías de las sustancias. Él nos explica cómo se pueden considerar naturales elementos industriales como pantallas o resinas sintéticas, lo que nombra como ‘la alquimia de los *happening* o las *performances*’²⁴. Es así su naturaleza simbólica inherente a esos objetos, a esos componentes materiales que los ‘artesanos’ extraían de la naturaleza bajo rituales de conversión que perviven en las obras de arte actuales. El artista tiene el poder de seleccionar y dar un nuevo uso a esos materiales (*ready made*) unas nuevas acepciones, de darle un nuevo sentido, de transformarlo en arte, algo más, algo más

²² Repollés-Llauradó, J. (2011) *Genealogías del Arte Contemporáneo*, Madrid: Akal - Bellas Artes.

²³ (Íbid: 2011) p. 11

²⁴ (Íbid:2011) p. 12

simbólico. Esto claramente, es una alusión a esa figura chamánica que se vale de objetos para canalizar las energías a el fin buscado en esa ocasión.

Esa reiteración del primitivismo, del paganismo, está siempre candente, a la espera de una llamada para salir a flote a lo largo de toda la historia del arte: comportamientos, iconografías, funciones, acciones, elementos, objetos... que retornan una y otra vez a esa elusión a ese sentimiento arcaico y primigenio.

2.1.2.1. El Primitivismo: el sustrato elemental

De manera antropológica se relaciona los inicios de la civilización con ese momento en que el “primer hombre” atrapa el fuego de un incendio forestal y lo conserva para su uso y supervivencia. Este hecho desencadena una serie de descubrimientos o usos que hace avanzar al ser humano a pasos agigantados, donde el fuego era el elemento protagonista en esos rituales de transformación de la materia, de esas sustancias salvajes. Comenzaba la Era del fuego. De esta manera, empezando por Piero di Cosimo, hay una serie de artistas que fluctúan en esta temática y recaen y viajan una y otra vez hacia esta simbología.

En plena edad de los Medicis en Florencia, Cosimo representaba ese origen del hombre en la Edad del Hierro desde la Edad del Oro²⁵. Adelantándose en esa visión más que moderna, contemporánea a Gauguin buscando el exotismo, a Picasso y sus máscaras africanas o a Henri Rousseau y su infantilismo en la sociedad pequeñoburguesa. Cosimo señala en sus obras la invención de la técnica como el verdadero comienzo de la civilización.

Cosimo es el pionero en desvelarnos un bestiario, más tarde recuperado por Dalí o Max Ernst, dónde la humanidad más primigenia lucha contra esas especies de animales de los bosques y el ‘fragor antediluviano’²⁶. Se observan esos bosques que amenazan con la destrucción de los hombres por el primer fuego, y él crea esa representación del fuego como esa cultura del fuego, que es su rasgo y su característica más importante. El elemento y el dominio de él, sólo le está permitido, pues, a unos pocos, que lo irán transmitiendo de generación en generación.

Esta visión antropológica del comienzo de la prehistoria en esa conexión del fuego y la cultura es la que desencadena esa forma moderna de entender. Es una forma científica de entender el desarrollo de la prehistoria enfrentada a la visión mítica del abandono del Edén por Adán y Eva, así como el del diluvio, donde el agua es el elemento que destruye,

²⁵ Consultar Anexo 2 Fig. 1

²⁶ (Íbid:2011) p.17

como se puede observar en El jardín de las delicias del Bosco²⁷. El fuego y el agua siempre son elementos simbólicos desde el Génesis, pero aun así, una de las mímisis más claras que veo es la relación del fuego, el mito prometeico y del chamán como ese enviado para tratar con los elementos y acercarlos al pueblo.

De esta manera, Cosimo vuelve a reflexionar sobre ese *homo faber*, donde el fuego le desveló la técnica en dos de sus pinturas con claras alusiones mitológicas: El mito de Vulcano. Vulcano fue criado con los lobos para aprender el secreto del fuego y cómo manejarlo, la fabricación y la técnica, (El encuentro de vulcano) y como esa industria del hierro se desarrolla y pacta con Eolo, el viento, a su favor (Vulcano y Eolo).

Esta personalidad del *homo faber* es la que se retoma de una manera u otra en el arte actual. Desde finales del siglo XIX y principios del XX, hay un renovado interés por esos restos o utensilios primitivos del primer *homo faber*, cuando se desarrollan las etnografías y las museografías, dando lugar, por ejemplo, al ‘Museo del hombre’²⁸ en Francia y de los cuales copian las vanguardias parisinas, extendiéndose posteriormente a las demás.

A raíz de este hecho en las décadas posteriores se da un rechazo a esa emulación de rasgos indígenas, pero no al concepto. Se alejan del estilo fetichista colonial buscado en todas esas obras y de esa moda etnográfica que imperó en esos años. El primitivista de hoy es consciente de esa labor del *homo faber* y de esa transición de la materia salvaje a la cultivada por medio de ese restablecimiento de los sustratos primitivos. Así como el hombre primitivo augura potencias ocultas en los elementos, profetiza sueños y ordalías en las sustancias y bautiza el mundo en una *poiesis* técnica, el artista del legado primitivo es el que debe proceder a una intensa abstracción de los materiales y procedimientos plásticos a partir de poéticas-científicas similares a las de Gaston Bachelard, científico y visionario, que transforma completamente conceptos y formas de entender la materia, el arte, los espacios... La retórica de la materia estudiada una y otra vez en numerosos de sus títulos (El agua y los sueños; La tierra y los ensueños de la materia; El psicoanálisis del fuego; El aire y los sueños; La poética del espacio; La poética de la ensoñación...), que el humanismo entendía como bruta y el primitivismo por prima.

La teoría estética de Bachelard indaga en el imaginario cosmológico de los cuatro elementos, basándose en las relaciones científico-poéticas del hombre con el fuego, el agua,

²⁷ Consultar Anexo 2 Fig. 2

²⁸ Museo antropológico francés, creado en 1937 por Paul Rivet. En 2006 todas las colecciones etnográficas fueron trasladadas al Museo del muelle Branly (*Musée du quai Branly*).

el aire y la tierra. A pesar de que la concepción substancialista de la materia es una amenaza para la formación del espíritu científico²⁹, Bachelard consideró que los elementos, en manos de estos artistas vulcanianos, podrían superar todas las ideas precientíficas de la naturaleza mítica o mitificada.

Esta es la manera en la que Bachelard descubre la chispa de la *techné* en el ardor fuego, el movimiento de la vida en el flujo del agua, el espíritu de los viajeros en el ensueño del aire y las fuerzas de la voluntad y del reposo en la gravedad de la tierra. Así los elementos de Bachelard logran ampliar de esta manera los límites naturales del psicoanálisis, convirtiéndose en un autor imprescindible para comprender la genealogía de esta cultura material en el arte contemporáneo.

Esta similitud es lo verdaderamente importante en esa comparación del chamanismo y el artista, el trato con los elementos, la forma de inferir cierto animismo en ellos, en las obras, el poder que el arte posee, bien sea poético o conceptual, canalizado a través de ese fuego funcional, a la vez que emocional. El fuego tiene una doble iconografía mítica, se relaciona con el pecado y con la limpieza del mismo (fuego como deseo y fuego purificador) -como en la quema de brujas- y esas llamas espirituales pueden purificar la malicia de la materia. De esta manera, la educación sentimental del fuego instala al *homo faber* en la cultura, a la vez que garantiza su permanente regresión en la era de la reproducibilidad técnica. Por esto mismo, como ejemplo, no es casual que en Las señoritas de Aviñón³⁰ se haya señalado reiteradamente como el origen del primitivismo en el arte moderno.

Como nos cuenta Pierre Cabanne, el biógrafo de Picasso, la voluntad principal del artista malagueño era transferir el tema moderno del burdel a la primitiva tentación de Eva, dado que el título original era *Los gajes del pecado*. En efecto, las célebres esculturas negras de las prostitutas de Aviñón simbolizaban la impureza del pecado original, pero también la conversión del sexo en técnica, la expulsión de toda inocencia del cuerpo, la pérdida de la naturaleza mitificada, la vida sin esperanza, la moral sin Paraíso. Por eso quizá defiende Cabanne que George Braque exclamó, al ver la pintura que alumbró el primitivismo moderno, “tu pintura es como si nos quisieras hacer comer estopa o beber petróleo para escupir fuego.”³¹

²⁹ Bachelard, G. (1948) *La formación del espíritu científico*, Buenos Aires: Editorial Argos. (pp. 115-153)

³⁰ Consultar Anexo 2 Fig. 3

³¹ Cabanne, P. (1982) *El siglo de Picasso*, vol. 1 Madrid: Ministerio de cultura. (pp183-215)

De esta manera Jaime Repollés nos habla de esta pintura como ‘una suerte de complejo de Prometeo’³², según él, un equivalente al complejo de Edipo, pero en una equivalencia tecnológica, basada en el antiquísimo tabú del conocimiento científico. Impuesto en el Edén por la ley del fuego, este complejo castigó a la humanidad a un permanente martirio pirómano en el que sufrir durante el resto de la historia la escasez de la llamada espiritual, así como el sentido de la culpa de la sexualidad y el desastre ecológico de la técnica. Este complejo de Prometeo es el pecado de ese hijo que roba al padre y desobedece su poder, tal y como ese primer salvaje roba al cielo esa chispa para su fuego. Este concepto lo retoma Olafur Eliasson con su obra *Weather Project*³³, osando construir el Sol, como si un acto de impiedad se tratase, volviendo al hacer de ese artista vulcaniano que evoca la naturaleza, al igual que Walter de María en su *Campo de rayos*³⁴, que establece esa conexión con lo celestial y lo terreno, esa chispa del fuego, ese rayo que da vida al caldo primigenio.

2.1.2.2. El artista como chamán

En las sociedades primitivas no se posee un concepto de artista como tal, es decir, no se le da una gran importancia a quien crea los primeros dibujos o representaciones ni a quién sublima la materia, sino más bien, sí se le da a aquel que consigue transformar esta materia para la protección de la comunidad, labor que corresponde al chamán.

Aludiendo a las propias palabras de Jaime Repollés, “el hechicero o chamán es un alquimista que aprende de Vulcano las técnicas de exaltación del fuego en la fragua, un pirotécnico de lo sagrado que sirve de médium espiritual entre los dioses y los hombres”³⁵. Esta función del chamán, la de aprender a dominar el fuego para transformar la materia bruta en sagrada es, por tanto, sociopedagógica. Esta compleja liturgia chamánica es la que consiste en desvelar a sus iguales la vocación industrial de la naturaleza, pues todo tecnócrata presupone que nada hay más artificial que la naturaleza. Claude Lévi-Strauss, antropólogo francés, a partir de esto llega a explicar las sociedades como máquinas³⁶, siendo las sociedades primitivas máquinas frías, basadas en la mecánica, y las sociedades civilizadas máquinas calientes, basadas en la termodinámica. Lo importante a entender es

³² (Íbid:2011) p.28

³³ Consultar Anexo 2 Fig. 4

³⁴ Consultar Anexo 2 Fig. 5

³⁵ (Íbid:2011) p.34

³⁶ Charbonnier, G. (2006) *Entrevistas con Claude Lévi-Strauss*. Buenos Aires: Amorrotu. (p. 37)

que las sociedades primitivas son frías, según su planteamiento, porque carecen de historia y progreso y la única fuente de energía que poseen es esa energía mítica que se les suministró en “el principio”. A mi parecer, las sociedades primitivas sí tienen historia, y muy rica en matices y su progreso, aun siendo más lento comparado con las sociedades actuales, es realmente importante.

De esta manera podemos plantear esa primera función del chamán como algo que no tiene que ver con la adivinación o la brujería, sino con la invocación, la conservación y la gestión de la primera llama de fuego otorgada por el mito prometeico. Mediante un equilibrio ecológico establecido por pactos inefables con la naturaleza, el sistema chamánico hace una compensación de contrapartida que asegura la renovación permanente de la energía mítica y de la caza a cambio de los sacrificios rituales ofrecidos a los animales. De la misma manera el chamán se encarga de ofrecer esa carne humana a los animales (enterramientos) y de controlar ese consumo del medio, bien sea como hemos dicho por la caza, o por la deforestación. Es el equilibrio entre el pueblo y el medio, controla las medidas para que no se arruine el entorno.

Otra de sus características es esa posibilidad de entrar en contacto con los espíritus de los animales, los espíritus vegetales mediante trances, agitaciones, etc. Esta sabiduría ancestral carece de textos sagrados o cultos estereotipados, quizá por esa razón Mircea Eliade asegura en *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis* (1951)³⁷ que esa labor es una simple técnica, “la técnica del éxtasis”. Para él, el chamán es quién conoce las técnicas de los magos, los sabios, los curanderos y los sacerdotes, igual que no es ajeno a la liturgia y al enterramiento. Esto es una especie de psiquiatría experimental en la que se sumerge en sueños hipnóticos o estados sedativos mediante alucinógenos, y su música de tambor.

Una característica importante es ese reciclaje que el chamán genera sobre las sustancias frías, recogidas del medio natural, que transforma para conseguir nuevas sustancias. En el arte contemporáneo se conserva esta forma de hacer mediante el reciclaje de todo tipo de sustancias del entorno urbano, que el artista modifica partiendo desde ese momento en una presunción animista de ellas mismas. Es el artista/chamán el que insufla esos poderes a la materia. Esta pervivencia del animismo en el arte contemporáneo es evidente, pues muchos artistas parten de la convicción de que todo objeto puede contener restos del proceso demiúrgico primitivo que modeló su masa pasiva, y al artista, como

³⁷ Eliade, M. (2003) *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, México: FCE (p. 22)

antaoño el chamán, es el nuevo brujo encargado de extraer el animismo implícito en toda la materia.

Basándonos en las explicaciones del historiador Henri Focillon en *Vida de las formas* (1934), la madera de la estatua ya no es la madera del árbol, el mármol de la escultura ya no es el de la cantera, el oro fundido y martillado es un metal inédito. El artesanado chamánico no es por tanto, un arte, ni un concepto, sino una fórmula animista de la materia, que “no significa un contenido voluntario o la tortura para adaptarlo a un sentido”³⁸. Al contrario que la fórmula académica, la formula animista extrae los sentidos involuntarios de la materia, sin caer en la tortura clásica que el *lógos* ejerce sobre la *physis*. Para Focillon, la vida de la forma no es la animación de la materia o de la forma en sí, sino de “las materias en plural, numerosas, complejas, cambiantes, teniendo un aspecto y un puesto salidos de la naturaleza, pero no naturales.”³⁹ Este potencial creativo de las materias naturales y artificiales ha sido sometido a un animismo moderno recurrente en el bricolaje mecánico del *ready made*.

El *ready made*, iniciado por Duchamp, nos muestra como hasta los objetos manufacturados pueden ser tratados como especies animales, vegetales o minerales, plenas de vida y sentido. El *ready made* es tan opuesto al idealismo simbólico y la especulación geométrica sobre la materia inerte como los objetos de iniciación chamánica, por más que para Levi-Strauss esa técnica artística sea “una especie de último recurso antes de retornar a la fuente”⁴⁰. Aunque para el antropólogo los objetos industriales carecen de la inmensa riqueza de las cosas naturales, basta con que un artista se sienta inspirado por un objeto para que su animismo convierta la materia industrial (de génesis caliente) en un catalizador - ahora frío- de arcanas potencias mítico poéticas.

2.1.2.2.1. Joseph Beuys (1921-1986): arte y ser humano.

Cuando hablamos del chamanismo y del arte contemporáneo hay un referente importante a destacar: Joseph Beuys. Iniciado en el chamanismo tras un accidente aéreo que casi le costó la vida cuando pilotaba un caza bombardero durante la Segunda Guerra Mundial, el artista alemán cayó en Crimea, donde fue rescatado por unos nativos. Envuelto en fieltros rellenos de grasa animal para garantizar su calor corporal, Beuys fue salvado por una comunidad fría gracias a una materia caliente que se haría habitual en sus instalaciones.

³⁸ Focillon, H. (1964) *Vie des formes*. París: PUF (p. 22)

³⁹ (Íbid:1964) p. 51

⁴⁰ (CHARBONNIER: 2006) p. 112

Este acontecimiento insólito en la formación de un artista tenía similitudes con la iniciación de los adolescentes chamánicos, aquejados por malestares iniciáticos, inestabilidades oníricas, fugas tempranas al bosque o trastornos alimenticios que Beuys entendió siempre bajo el prisma del compromiso político con una comunidad, poniéndose al frente de una verdadera transformación espiritual, ayudado por el *ready made*, el *accionismo* del sello *fluxus* o *neo-dadá* como deja patente su autorretrato *Somos la revolución* (1921).

La implicación de Beuys en los medios de comunicación política, social y universitaria llevó al extremo la premisa de Focillon “tomar conciencia es tomar forma”⁴¹. Beuys hizo valer su puesto de profesor de Escultura para reformar la materia plástica como un medio privilegiado para la comunicación espiritual y una suerte de pedagogía romántica de las masas, que tutelaba mediante acciones ecológicas tan notorias como plantar siete mil robles en la Universidad de Düsseldorf, para la Documenta 7 de Kassel, de 1982. Beuys almacenó multitud de objetos en vitrinas, redactó sus lecciones en pizarras e impartió liturgias populares, emulando a los chamanes siberianos con la inclusión de trineos, pianos o animales muertos en sus rituales colectivos.

Igual que los chamanes danzan imitando a las bestias para favorecer la reproducción, el estilo Beuys se remonta a los ritos primitivos, pero también a las ordalías paganas y al sacramento cristiano, heredero de las figuras herméticas y mágico-científicas de la filosofía natural. Durante años su carisma impuso un ministerio sobre las sustancias animistas en todos los formatos artísticos.

Como ejemplo, podemos ver como en una pieza tan sencilla como *Earth Telephone* (1968)⁴², Beuys dispuso sobre un tablero de madera un teléfono doméstico y un bloque de tierra. La comunicación animista entre la masa material y el objeto artificial establecía así mismo una telepatía mítica entre el barro y el aparato, una especie de línea directa con la tierra que para Beuys se basaba en la resistencia del potencial telúrico a la comunicación mediante un canal eléctrico. El bloque de tierra parece comunicar al teléfono presagios de lluvia, señales de fecundidad del suelo, premoniciones de caza, o simplemente puede informar del paradero de algún objeto perdido, como era requisito habitual entre las habilidades entendidas como chamánicas.

⁴¹ (FOCILLON:2011) p.37

⁴² Consultar Anexo 2 Fig. 6

Si Beuys atesoraba fórmulas animistas para comunicarse con el retraído elemento telúrico, también pudo entrar en comunicación con los animales, verdaderos mensajeros de los espíritus ancestrales, como en la célebre acción *Explicar los cuadros a una liebre muerta* (1965)⁴³, o cuando vivió junto a un coyote salvaje en *I Like America and America likes me* (1947)⁴⁴. El artista, arrebatado por la *lupinam insaniam*⁴⁵ de los primitivos, explicó la cultura a una naturaleza muerta y cohabitó con el mítico coyote indio en una galería de arte de Nueva York, expresando la mala digestión que ha hecho el pueblo americano de sus ancestros indios. Aliado de los espíritus vegetales, esposado a los animales que garantizan la caza y las sustancias vitales, Beuys solía ornarse con pieles polares, astas de ciervo o ritos sacerdotales para hacer proselitismo de la nueva academia del *ready made*: la superación definitiva de la oposición entre el contenido y el continente, la forma y la materia.

3. Contextualización: Referentes

En lo que refiere a referencias para la investigación, podemos comenzar con la exposición *Maestros del Caos: Artistas y chamanes*, producida por el Musée du Quai Branly⁴⁶ de París y organizada por la Obra Social “la Caixa” con la colaboración del Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, de Bonn, comisariada por Jean de Loisy, presidente del Palais de Tokyo en París (2013). Lo más destacable, a mi parecer, de la exposición es la manera en la que presenta arte contemporáneo en similitud a colecciones etnográficas auténticas. Claramente lanza el significado de una evolución de los chamanes como referentes artísticos. Los nuevos chamanes de nuestra era son artistas, y establece múltiples similitudes entre su obra y lo que se presupone habilidad chamánica. Algunos de los artistas que aparecen en la exposición son: Annette Messager, Sergio Prego, Jean Michel Basquiat, Picasso, Goya, Myriam Mihindou o Tomas Hirschhorn.

También podemos distinguir una serie de artistas contemporáneos en los que se deduce el chamanismo, por diferentes razones. Anteriormente ya hemos hablado de **Joseph Beuys**, de una manera bastante extensa, entendiendo su capacidad de *transmutación* de la materia hasta conseguir la *transustanciación*⁴⁷, pero también nos habla con sus propias

⁴³ Consultar Anexo 2 Fig. 7

⁴⁴ Consultar Anexo 2 Fig 8

⁴⁵ (Íbid:2011) p.38

⁴⁶ Anteriormente nombrado en la cita nº27, hablando de las primeras etnografías.

⁴⁷ Beuys, J. (2006) *Ensayos y entrevistas*, Madrid: Ed. Síntesis. (p. 46)

palabras de otras cualidades, como por ejemplo, encontrar los objetos: “...*si no hubiera encontrado esa etiqueta [...] seguro que no hubiera hecho aquel objeto. [...] los elementos que había en la misma eran consecuentes, y si encuentro en algún lugar esos elementos, diría: sí, aquí esto va bien, lo puedo utilizar.*”⁴⁸. Son muchas las características chamánicas de Joseph Beuys y de gran importancia todas ellas.

Cuando hablamos del artista chamán, *a priori* puede parecer que no hay conexiones en determinados artistas, pero una vez que examinas su obra, su manera de trabajar o su discurso, suele haber un factor común: la espiritualidad. Este es el caso, por ejemplo, de **Marina Abramovic**. El nivel de espiritualidad de sus obras, destacando *Artist is Present*, es muy alto, y su nivel de implicación personal también. Además de practicar técnicas de meditación y de concentración, se ve obligada a fortalecer ese *alter ego*, o esa personalidad artística con la que trabaja en sus obras. Otros detalles a tener en cuenta, son la vestimenta en la citada obra -su túnica le otorga un rango de ritual- y la implicación del público en su obra, de una manera individualizada, haciendo partícipe del rito a todos y cada uno de los visitantes.

Un ejemplo de *performance* ritual lo podemos ver en **Antonio Zaya**, natural de Las Palmas, comisario, escritor y crítico de arte, fallecido en 2007. En la bienal de Jafre de 2003, realiza la obra *Ofrenda al río Ter*, dónde se le ofrecía al río las comidas favoritas del artista: naranjas, cerveza, canela y acelgas. Se quemaba incienso y se hacía un recorrido hasta el lugar, dónde el público también formaba parte de la obra, ofreciendo también ellos los bienes. El vídeo está registrado en el documental *Ritual, arte y santería* (2004), del programa ‘Metrópolis’.⁴⁹

Otro ejemplo es **Ánxel Nava** o **Bardu Errante**. Se denomina a sí mismo como artista plástico, pintor, escultor, escenógrafo, poeta y agrimensor. Nacido en Oviedo, crea el concepto ‘*Arqueología del sueño*’ vinculando tradiciones bárdicas o célticas a la obra de arte contemporánea. De su obra, más conocida en el extranjero que en su propia patria, me gustaría destacar su intervención *Arqueoloxía de la memoria*, en Gueyos Negros, Mina Filomena, Teruel⁵⁰. En ella dibuja un triskel con los materiales propios del entorno y hace

⁴⁸ (Íbid:2006) p. 52

⁴⁹ Leñador, A. (Productor) & Iraizoz A (Directora). (2004) *Ritual, arte y santería*. España. (Disponible en Metrópolis, RTVE) Recuperado de [<http://www.rtve.es/television/20100622/arte-santeria/336746.shtml>]

⁵⁰ Arribas, D., Azpeitia, A., Castro, F., Criado, N., Flores, P., Gayubo, E., et al. (2002) *Arte industria y territorio. Minas de ojos negros (Teruel)* Teruel: Artejiloca.

una *performance* de tambor y fuego, con su parafernalia característica. Habla también de la relación del ser humano con el medio, y de cómo queda la naturaleza desgastada por culpa de la explotación.

Otro chamanismo implícito en sus últimas obras, es el de **Ana Mendieta**, artista de renombre y repercusión internacional. Me gustaría destacar sobre todo sus obras naturales, donde entregaba su cuerpo al medio como parte de él mismo: la propia ofrenda era ella. Sus enterramientos en hojas, sus figuras, sus conversiones a tronco y a barro, todo cargado desde un sentido femenino como fértil, al igual que la naturaleza.

De esta misma manera actúa en algunas de sus obras **Alex Francés**, entregándose al medio como ofrenda, como en *Bosque* (2005) o *Flor, semilla y fruto* (1999), además de la parafernalia que conlleva su obra *Lucha* o en *Barros*. El sentimiento y el cambio de estadio que genera en sus obras le otorgan de esa conciencia chamánica, de la espiritualidad yendo más allá de los límites corporales.

Otro ejemplo de parafernalia y acto chamánico es **Pilar Albarracín**. Dentro de una estética puramente *kitsch*, desarrolla un discurso de fondo potente, siempre jugando con la ironía y la crítica social. De sus obras podemos destacar *She-wolf* (2006), donde se sienta con un lobo a tomar un picnic - clara referencia a *I Like America and America likes me* (1947) de Joseph Beuys- además de la repetición en todas sus acciones de su parafernalia típica: el traje de faralaes.

En lo referente a el fuego, el sentido primigéneo y el ritual como medio de expresión encontramos a **Aitor Saraiba**, con sus ilustraciones sencillas pero con gran potencial, hablan de lo primitivo, de las fieras que encierra el ser humano y de los instintos. Me gustaría destacar su *performance Arriba quemando el sol* (2013) donde se mezcla el canto y la música, con la poesía, el altar del ritual y la parafernalia chamánica.

Otra artista con gran carácter chamánico es **Lucía Loren**. La capacidad poética de sus obras, sumada a la modestia que tienen las pequeñas o sutiles intervenciones en el medio hacen de ella, por su capacidad de sentir, una candidata perfecta como referente. Una de sus últimas obras es *Cartografía de la sal*, realizada en septiembre de este mismo año, donde dispone la sal en la tierra formando dibujos tan sólo para ofrecerlo como alimento a las vacas y ovejas. La elección de los materiales, su relación con el entorno así como su capacidad de curación y sanación hacen de ella una referencia clave en sentido a la ofrenda.

A la hora de tratar el tema del sonido y la meditación podemos destacar a **Jill Purce**, artista británica que trabaja con los mantras y la filosofía cíclica de la vida. Es pionera en el movimiento internacional de la sanación a través del sonido, gracias a técnicas vocales,

canto en grupo y el potencial espiritual de la voz. Todas estas claves las desvela en el documental *The Mystic Spiral; Journey to the Soul* (1974) de la BBC. En el festival 'Forum en Scene' de Middleburg, Holanda, grabó el vídeo *Just one more breath*, donde trabajó también con Marina Abramovic y Ulay.

A la hora de tratar con los objetos, me gustaría destacar a **Herman de Vries**, quien busca, recoge y dispone los objetos según su temática, la relación con el ser humano y su procedencia natural⁵¹. El habla de la contemplación de la naturaleza para el desarrollo de la obra artística, de su realidad primaria y de la filosofía oriental. Defiende la belleza de la naturaleza por sí misma y que no necesita ser embellecida de ningún modo.

Por último me gustaría destacar a **Angaangaq Lyberth**, no como su labor artística, sino por la de chamán en pleno siglo XXI. Es el líder espiritual esquimal y lidera la plataforma Icewisdom, con la cual ha llegado a hablar en la ONU como representante del pueblo inuit. Angaangaq habla de que la misión de un chamán del siglo XXI es volver a traer las ceremonias. Según él, hemos perdido la celebración de la vida, que es una ceremonia en sí misma y hay que ser partícipe de ella diariamente, pero cuando estas ceremonias pierden su espíritu, se convierten en rutinas. En lo que refiere a la relación con el medio achaca los desequilibrios creados al desconocimiento de los humanos sobre las cuestiones naturales, pero es nuestra responsabilidad cuidar la naturaleza. También usa el qilaut, tambor inuit, para cantar canciones y hacerlo latir como el corazón.

4. Descripción de la propuesta

Una vez expuesta la fundamentación teórica y la contextualización de esta investigación artística, podemos pasar a explicar de una forma más detallada *Una Ofrenda*: Su información técnica y el desarrollo de las primeras ideas hasta su realización física.

4.1. Sinopsis

Una Ofrenda: Artista y Chamán. Arte y Rito es una creación artística reafirmada en unas investigaciones antropológico-artísticas que generan reflexiones acerca de la mimesis de la figura del chamán y del artista. La obra, de carácter performático, se vale de un ritual de ofrenda como cuerpo para el desarrollo de un acto artístico en el que tanto el espectador como el artista toman parte. Trabaja con el concepto crítico de la desvinculación del ser humano y la naturaleza, y propone un regreso al medio natural mediante un acercamiento artístico, del cual toma parte el propio espectador de la obra, formando parte de esta. A

⁵¹ Consultar Anexo 2 Fig. 19

modo de documentación, se edita un video descriptivo que la ilustra y permite que la propuesta alcance a más público.

5. Metodología

5.1. Planteamientos iniciales y primeras ideas

Cuando se plantea el reto de este Trabajo Fin de Grado a principios del último curso de nuestro Grado en Bellas Artes, se crea un torbellino de ideas y dudas en referencia a cómo enfocar esta práctica artística. A pesar de las dudas existentes sobre la temática del TFG, una primera inquietud imperaba sobre todo lo demás: La relación del ser humano y la naturaleza, y su reflexión. Pienso que ha sido la base sobre la que se ha desarrollado toda la obra, ya que es el deterioro de dicha relación la crítica imperante en ella, la temática última de la cual se sirve la investigación como pretexto para la comparación de la figura del artista y del chamán.

En una primera instancia, durante el período previo a este último curso académico en el cual debemos dedicar al desarrollo de este TFG, estaba completamente convencida del espacio en el que trabajar y de qué forma. Esto era una intervención artística en los jardines de la familia Guaras, un antiguo jardín botánico del siglo XVI adyacente al Palacio de Eguarás, localizado en Tarazona (Zaragoza). Es un jardín vallado, cerrado al público desde hace, aproximadamente, veinte años: Recuerdo haberlo visto por dentro de pequeña, en una temprana edad, en la cual me pareció un sitio mágico y maravilloso.

En él, mi objetivo era emplazar cinco piezas escultóricas, algunas con cierto carácter instalativo, hachas de hierro forjado, y volviendo a recurrir a los materiales naturales como el hueso y la propia naturaleza. Además de ello, mi siguiente objetivo era hacer un documento audiovisual en el cual se explicase y se grabase la obra.

Esta primera idea tenía un concepto antropológico más relacionado con la evolución histórica del ser humano en sus diferentes sociedades y su relación con el medio en cada época de su existencia; en el primitivismo, en la época medieval, en la era industrial y así hasta nuestro momento actual. Cada una de las piezas representaría un período histórico diferente.

El hecho de que cada pieza tuviese una narrativa diferente, abría un amplísimo campo de investigación, donde se diluían las ideas sin llegar a poseer una fuerza concreta que reforzase el mensaje que se deseaba transmitir. Mi obsesión con el uso de ese espacio, puesto que lo había idealizado hasta fines insospechados, me bloqueó completamente y de alguna manera me impedía darme cuenta y enfrentar la verdad de que esta primera idea no

era adecuada. Además de esta razón, mis sentimientos, así como mis inquietudes artísticas, cambiaron sobremanera a lo largo de este último año, por lo que tras bastante tiempo de reflexión y aceptación, decidí hacer borrón y cuenta nueva eliminando de raíz toda esta primera idea, para volver a empezar de cero con una nueva propuesta.

De todo este planteamiento inicial sobrevivió, como hemos destacado anteriormente, la máxima de la relación del ser humano con el entorno natural. Así mismo, cada vez crecía mi interés más por el arte chamánico y el primitivismo, por lo que empecé a indagar en esta temática, tanto artísticamente como históricamente.

Además de estos planteamientos, decidí buscar una estética concreta, utilizando otra vez más mis materiales favoritos, para crear una sensación de irrealidad terrena, en la cual se llevase a cabo la acción artística. Infundada por los videoclips y por la dirección de arte de algunos productores, tales como Fever ray o Juana Molina⁵², y reforzada ya por alguna pieza anterior, como *Ara*(2013)⁵³ para la cual ya se consultaron referencias como el documental *Arte, ritual y santería* (2004) emitido en el programa ‘Metrópolis’.

Además de este fin, el propio desarrollo del trabajo, así como la evolución artística personal, condujeron, por la mimesis del chamán y del artista como guía, todos los planteamientos artísticos a materializarse por medio de la *performance*. El propio hecho de guiar es una acción, y para ello se necesita, además del guía, un seguidor -o seguidores- que le otorgue sentido. El nuevo interés por la acción que involucrase al espectador radicó en esa necesidad performática, totalmente desconocida para mí anteriormente, llevándola a prueba en algún trabajo durante el propio curso lectivo, tal como *Oblación*(2014)⁵⁴.

Llevar a cabo una introspección hasta darme cuenta de lo que en verdad buscaba, de lo que de realmente quería hacer y crear en esta propuesta, ha sido lo más difícil para mí. Entender el verdadero sentido de esa inquietud y llevarla a cabo es un reto, que cuando se cumple genera una enorme satisfacción. Estar totalmente convencida de lo que se lleva a cabo.

De esta manera, teniendo la idea creada, de la mimesis entre las figuras del artista y del chamán, del sentido natural del ser humano, era necesario encontrar el lugar que inspirase para llevarlo a cabo. En una primera instancia pensé en algún rincón recóndito del Parque Natural de la Sierra del Moncayo, paraje con el que me siento plenamente conectada,

52 Consultar Anexo 2, Fig. 20 y 22

53 Consultar anexo 3, Pág. 13

54 Consultar anexo 3, Pág. 14

que es familiar para mí y que esconde lugares maravillosos. El problema que se me planteó fue el ‘cómo’. Hay zonas del Moncayo que están protegidas, la distancia es importante, no poseía la manera de transportar materiales y de trabajar allí con constancia y fluidez, ya que no disponía de medio de transporte. Por lo que, tras el mes de abril encontré mi *genius loci*: mi finca de olivos, lugar con el que estoy familiarizada y en el cual he estado trabajando, físicamente, con la naturaleza, conviviendo con ella, para vivir de ella, podando los olivos y limpiando el terreno. Tras una conversación con mi hermano en el propio lugar que, posteriormente, sería el emplazamiento del ritual, comprendí que ese era el sitio. En el momento en que las palabras más lógicas afloran, bien sea a modo de consejo y te desvelan algo que ya sabías de algún modo, es cuando se crea esa chispa que genera una retahíla de conexiones entre todas las ideas y temas previamente desarrollados. De manera repentina todo cobra sentido, tiene una estructura, las preferencias estéticas se relacionan con las ideas que se desean transmitir y todo tiene un sentido claro. Esa fue mi sensación al darme cuenta de que había encontrado el lugar indicado, con todas las acepciones que generaba, con todos los atributos y con su esencia propia.

El último mapa conceptual⁵⁵ estaba desarrollado según el propio espacio y su disposición: Era una manera de trabajar en él desde las ideas para que éstas se tornasen físicas. Una vez encontrada esta estructura, se desencadenó todo el proceso de creación y desarrollo de las piezas físicas, del ajuar del chamán, de la parafernalia, del acondicionamiento del espacio, etc.

Trabajando dentro de una gama cromática de ocre y blancos, se pretendía resaltar los complementarios del verde de lo natural (*substancias frías*) y el rojo de lo referente a lo humano, a lo transformado (*substancias calientes*), y la figura del chamán, Ela, negra, como siempre, como la artista.

Los materiales, una vez más: madera y hueso, escayola y pigmento, rafia y arpillera, pluma, huevo y concha, pelo, flor, oliva, vino y estramonio, aloe vera e incienso: humo. Todo ello transformado a manos de la artista, aquí ya chamán, para cumplir un fin nuevo.

El rito estaba planteado pero no ensayado. La espontaneidad del momento me parece esencial, tanto para mí como para la tribu. La Naturaleza no avisa nunca: Genera situaciones, cambios, ciclos,... pero no ensaya. La transformación del espectador en tribu, mi tribu, viene dada por el carácter del ritual. Esta tribu es la gente que me rodea, mi familia, mis amigos: gente con la que convivo. Fui guía tan sólo porque ellos decidieron seguirme: Una

⁵⁵ Consultar Anexo 4, Pág. 19

vez explicados mis planteamientos, haciéndoles entender lo que se buscaba con la ofrenda, fue simplemente su propia decisión.

El uso del tambor como elemento sonoro busca el trance por medio de la música y la vibración. Fue algo que tuve claro desde un principio, conociendo, entre otros, a la música feroesa Eivør Pálsdóttir⁵⁶, además de diferentes tipos de cantos chamánicos. El tambor es un elemento reiterativo en los diferentes pueblos, simplemente con ciertas diferencias de construcción. De esta manera también me perteneció, junto a su simbología y mapa mental creado sobre él.

El título fue una decisión complicada. Encontrar las palabras adecuadas supuso un reto. Trabajé con diferentes términos, buscando sus significados, sus raíces latinas y griegas, los dobles sentidos y todas sus acepciones. Algunos de estos fueron ‘Telúrico’ como Tellus, teluris, lo relativo a la tierra; ofrendar, voto, ritual como ritualis: rito, costumbre o ceremonia entendidos también como un conjunto de reglas que seguir; sinergia, -συνεργία-, como cooperación, la cual me atraía mucho ya que es definida por la RAE como ‘Acción de dos o más causas cuyo efecto es superior a la suma de los efectos individuales’⁵⁷ define de una manera concreta el rito: Gracias a la unión, a nuestra reunión, se generan unos potenciales superiores a los previos. Otros términos investigados fueron ‘misa’, para encontrar sinónimos sin tanta carga cristiana: ceremonia, celebración, liturgia, rito, culto, ofrenda,... Legó el momento de acotar más la investigación y definí una frase: ‘Ritual para sacralizar (la naturaleza) haciendo una ofrenda’. Además me surgió una nueva palabra: Pan. Tengo deferencia por las palabras de tres letras, y la raíz *pan-*, *panta* [πάντα], es todo, y el pan es comida y ofrenda también. Pero en esta ofrenda no había pan, hay otras cosas, y eso es lo que es, una ofrenda. Me acordé en ese momento de la canción *Unha Ofrenda de Ósos* -una ofrenda de huesos-, de Sangre de Muérdago⁵⁸, y entendí en ese momento que era *Una Ofrenda*, no una ofrenda cualquiera, sino ‘Una’. Entender al chamán como una personalidad propia, Ela, también me llevó a desarrollar alguna teoría sobre citar algo en el título con ella, pero no se trata del chaman, sino del rito, de la propia ofrenda. Además de ‘Una ofrenda’ como título, decido acotarlo con un subtítulo que clarifique el tema de la investigación. De esta manera decido *Una Ofrenda. Arte y Rito. Artista y Chamán*.

⁵⁶ Consultar Anexo 2, Fig. 21 - Consultar Recursos Web: Pálsdóttir, E. (Directora) *Tröllabundin*.

⁵⁷ sinergia. (Del gr. συνεργία, cooperación).

1. f. Acción de dos o más causas cuyo efecto es superior a la suma de los efectos individuales.

⁵⁸ Consultar Recursos Web: Sangre de Muérdago *Unha Ofrenda de Ósos*.

5.2. Planning y Timing

-De julio a octubre de 2013: Primeras ideas y planteamientos enfocados a la temática discursiva del proyecto y a las preferencias estéticas.

-De noviembre 2013 a enero de 2014: Búsqueda de libros, información y referencias relacionadas con la temática, tanto histórica como artísticamente.

-De febrero a marzo de 2014: Redacción de la fundamentación teórica, histórica y antropológica.

-De abril a mayo de 2014: Reconocimiento, familiarización y creación de vínculos con el lugar de la acción.

-De junio a julio de 2014: Búsqueda de nuevos referentes artísticos y consolidación de las ideas sobre el lugar y la parafernalia. Búsqueda de material.

-Julio de 2014: Creación de los elementos físicos de la obra, así como preparación de la vestimenta y la parafernalia.

-Agosto de 2014: Realización del ritual de ofrenda y grabación del vídeo. Producción y maquetación del vídeo.

-Septiembre de 2014: Maquetación y corrección de la memoria.

-Octubre de 2014: Exposición documentativa de la obra y defensa pública ante el Tribunal del TFG

5.3. Procesos

A continuación se exponen con detalle los pasos seguidos para la realización de la obra.

-Búsqueda de información y documentación: Aun estando presente la búsqueda durante todo el proceso creativo, impera en un primer momento de la investigación. En ella se buscan referencias bibliográficas, recursos web, referentes artísticos y de otra índole, teorías estéticas y filosóficas, etc.

-Recopilación de la búsqueda: Durante todo el proceso creativo me he acompañado de un cuaderno para anotar todas las investigaciones relacionadas con el TFG, así como para realizar los mapas conceptuales, bocetos, apuntes etc. Esto me remite de nuevo al *libro primitivo*, donde se recogían el saber y las normas de las comunidades chamánicas.

-Redacción de los historicismos y la antropología: Primera redacción de las averiguaciones histórico-antropológicas sobre las cuales se asienta la investigación.

-Búsqueda de términos y realización de mapas conceptuales: Lluvia de ideas para encontrar términos y sus correlaciones. Búsqueda de definiciones. Primeros mapas conceptuales para ordenar estos términos y posteriormente redacción de una pequeña

sinopsis junto con la elección de cinco palabras claves que definan la obra a realizar. Este proceso se repite en diferentes etapas de trabajo, evolucionando sobremanera.

-Realización de bocetos y primeras visualizaciones: Dibujos de las ideas sobre la parafernalia, el *outfit*, los elementos, la simbología y su disposición en el supuesto lugar. Durante este proceso primaba la investigación estética.

-Exploración del lugar: Primeros contactos con la localización, exploración del medio y nuevos descubrimientos: vida en el lugar, diversos animales, como panales de abejas, roedores y una lechuza, entre otros. Realización de fotografía y vídeos del paraje.

-Prácticas artísticas en el lugar, meditación y canto: Una vez reconocido el lugar, se empiezan a hacer excursiones a él con el fin de establecer un vínculo entre el artista y el *genius loci*, esta relación es algo personal para intensificar y fortalecer la personalidad de Ela con su entorno. Se recorre el camino numerosas veces.

-Búsqueda del material: Recopilación del material necesario para crear los elementos y la parafernalia: La piel, la madera y el cordón para el tambor, las vendas de escayola, el yeso, las ramas para la máscara, así como rafia, arpillera, trapillo, y los materiales almacenados durante el proceso; las hierbas, las conchas, los huesos y cráneos, las calabazas y la herradura, los cencerros...

-Realización de los elementos físicos: Los elementos los podemos enumerar como la loza, la máscara, los banderines, la calavera y la casa, y el tambor y la maza. Estos son los que requerían de su creación desde cero. Los demás elementos, solo necesitaban su recopilación y, a lo sumo, una modificación más sutil, estos eran la arpillera que sujeta los palos y la que forman las alfombras, los huesos y los elementos del altar, así como los ofrendados: el aloe vera, el estramonio, el agua, el vino, los pigmentos, el pelo, el incienso, el nido, las almendras...

-Realización del rito: Tras juntarnos en reunión a comer toda la tribu, recorrimos el camino e hicimos el ritual de ofrenda a la naturaleza. En este momento se realizó el rito previo de maquillaje y enmascaramiento del chamán, así como la preparación de los bienes ofrendados.

-Grabación del vídeo: Se realiza simultáneamente al proceso de preparación, camino y ritual. Las encargadas de producción del vídeo también formaban parte de la tribu y participaron también del rito.

-Producción y montaje del video: Tras reunirnos para nombrar y seleccionar los planos, el equipo de producción junto con las decisiones de la directora, se encargó del montaje y realización del vídeo.

-Maquetación de la memoria: Redacción y maquetación de la memoria y correcciones previas. Revisiones de citas y bibliografía. Impresión de la memoria y de los anexos para registro.

-Creación de la interfaz del dvd: Creación de un .exe y un Autorun para la visualización cómoda del vídeo de la ofrenda. Se incluye en los anexos.

6. Información técnica detallada del proceso artístico

En este apartado vamos a desvelar las claves para el mejor entendimiento de la comparación del artista como el chamán así como los procesos técnicos de la creación artística.

6.1. Análisis de los procesos teórico-técnicos.

A la hora de hablar del artista como chamán, se nos presenta la figura de **Ela**. En ella toman forma, gracias a la comparativa, el objeto de la mimesis y de la investigación. De la manera que nos explica Jaime Repollés en su libro, *Genealogías del arte contemporáneo*, la comparación entre chamán y artista es más que evidente.

Una de las más importantes características que se plantea es la labor de medidor del chamán con el medio y hacia la tribu. Esta labor la veo plenamente reflejada en el artista, donde él es el médium entre el mundo del arte y el espectador. El artista se prepara para entender ese medio, lo estudia, lo comprende y trabaja con él, conoce sus desarrollos y se desenvuelve en él, y su función básica es, de alguna manera, hacerlo llegar hacia su ‘tribu’ la gente que consume su arte: Si el chamán es el médium espiritual entre dioses y hombres, el artista también es el médium espiritual entre el arte y el espectador. Marcel Duchamp habla del artista como un *ser-medium* en su texto *El acto creativo* (1975)⁵⁹, presentando como los dos polos de la creación artística al artista y al espectador. Defiende que este valor de médium obliga a negar su conciencia en el plano artístico, y que las decisiones tomadas son ‘pura intuición’. Esto me remite al instinto y otra vez a la figura del chamán conforme a la toma de decisiones.

De esta manera podemos entender el momento de creación artística como el ritual, bien sea creación pictórica, performática, escultórica, música, fílmica, etc. Esa acción de crear se ve henchida de ese rito ancestral donde el artista desempeña un papel, el papel del chamán conduciendo el rito, creando. De ese rito creativo nace un objeto, entendido de una forma efímera, como el resultado de la creación, lo que se puede entender como esa imagen

⁵⁹ Tomkins, C. *Duchamp*, Barcelona: Ed. Anagrama. (pp. 571-573)

votiva a la cual se le rinde culto, esos altares, los amuletos... plenos de esa energía animista, esas significaciones que tiene la obra de arte o la creación.

A este resultado final llega gracias a esa capacidad de transformación de la materia, la capacidad de modelar el medio con el que trabaja, para crear formas o concepciones nuevas es una de las cualidades intrínsecas del artista. En un momento dado en el texto de Jaime Repollés se habla de transformar la materia bruta en sagrada, lo cual se asemejaría a transformar esa materia bruta en arte, llena de nuevas significaciones. Las sustancias naturales pasan a formar parte de una transmutación, también explicada por Duchamp: “*con la transformación de la materia inerte en obra de arte se produce una auténtica transubstanciación*”⁶⁰

Todo ello, esa creación, por medio del rito, el chamán la hace para el bien y la protección de la comunidad, lo cual se relaciona con la capacidad pedagógica y concienciativa del arte, capaz de denunciar situaciones de relevante importancia para la comunidad o, más bien, para la sociedad. La capacidad del arte de cambiar a la sociedad de transmitir valores, de emitir mensajes con cierta repercusión es un rasgo realmente importante. Así mismo, la comparación con la función sociopedagógica del chamán, siempre en vanguardia, es el artista el que elige si quiere mostrar o crear algo positivo con su obra, si quiere que se extraigan esos valores de ella y, de esta manera, ser referencia.

Concretamente en el caso de *Una Ofrenda* se busca crear una relación de respeto y convivencia con el medio natural, siendo de la misma manera los chamanes los encargados de mantener el equilibrio establecido con la naturaleza por pactos inefables, esto es mantener el equilibrio entre el consumo y la producción de lo natural.

Cuando hablamos de las *substancias recicladas* del entorno urbano, esas *substancias calientes*, vemos cómo el artista es el encargado de extraer ese animismo implícito en la materia para aplicarlo o transformarlo y dirigirlo hacia la nueva obra de arte. Esta concepción es más material, en el sentido de trabajar con los objetos para la creación de construcciones. En este caso, mi objetivo ha sido crear construcciones con elementos tanto naturales -*substancias frías*- como con esas materias recuperadas. Las ofrendas constaban también de dichas *substancias frías*, lo natural, lo verde (almendras, aloe vera, estramonio...) sin ningún tipo de alteración, y, por otra parte, de *substancias calientes*, rojas, complementarias, partícipes de las anteriores sustancias, pero transformadas, alteradas por

⁶⁰ (Íbid:1999) p. 572

la producción, (pigmento, telas y tinte, vino...) Esta capacidad de transformar materiales comunes en algo más, en esa pieza artística es lo que aquí destaco como de importancia.

La importancia del emplazamiento en *Una Ofrenda* prima sobre todos los factores. El **lugar** le da un sentido propio a los elementos y a su uso. La obra se emplaza en el lugar natural, con clara referencia a esa labor chamánica de encontrar paraderos de fuerza y objetos perdidos, donde el objetivo sería ser capaz de encontrar y seleccionar el lugar perfecto para el desarrollo de la obra, para realizar ese rito chamánico de creación, esos lugares de magia y fuerza donde se desarrolle la obra. Esa es la labor de Ela como chamán-artista.

Así mismo, cabe destacar la ornamentación para el rito sacerdotal que desde las tribus chamánicas se extiende hasta las religiones más contemporáneas, ese rito de **maquillaje y enmascaramiento**, esa liturgia totémica es la que esta vez se va a llevar a cabo por el artista, por medio de la *performance*, pero que también se puede observar en esa preparación previa, tanto física como mental, con esas vestiduras, por ejemplo del pintor o del escultor, protegiendo su cuerpo, siguiendo un ritual de creación. Esos pasos previos de preparación de sí mismo antes de la creación también aportan sentido y dan lugar a comparaciones desarrolladas en esta teoría.

La parafernalia (máscara y aperos) formaba parte de Ela, pero el maquillaje y la ropa no. La ropa es común a mí persona, de uso cotidiano, demuestra la personalidad y la manera en que me identifico a la hora de la creación artística: el color negro. La posibilidad de cambiar y ser la guía me permite encerrar los devenires menores, la cotidianeidad, la conciencia de la que habla Duchamp que es negada en el acto artístico, por medio del maquillaje. El momento de meditación de trabajo sobre el propio cuerpo hasta estar cubierto, ser blanco o ser negro, despierta un nuevo estado, de embriaguez, de canalizador de sensaciones para con el espectador. Tapar los estados de conciencia anteriores para generar uno nuevo: Ela.

A todo esto cabe sumar esa característica del *libro primitivo* donde el chamán recoge todos sus conocimientos ancestrales, ya que se transmitían oralmente en las tribus y corrían riesgo de perderse. Esas sagradas escrituras, de las cuales las religiones, así como las sectas tienen las suyas propias y algunas de gran importancia, en este caso, para el artista serían sus escritos, cuadernos, anotaciones referencias, bibliografías, bocetos... Para *Una Ofrenda* creé el cuaderno al cual recurro constantemente, el cual almacena las ideas, información, los bocetos... todo lo nombrado anteriormente. Además del cuaderno, como en este caso,

es la memoria que acompaña al TFG, que explica, justifica y complementa, siendo también parte de la obra.

6.2. Elementos formales que componen la obra

A continuación expongo el proceso técnico de elaboración de los elementos formales y un breve desarrollo sobre ellos.

En lo referente al **tambor** o pandero chamánico, podemos decir que ‘son una de esas cosas comunes a todas las culturas’ en palabras de Matt Harwood, artesano entrevistado por Dave Mance en *Drum for a Hide*⁶¹; y es cierto que la figura del tambor se repite en todo tipo de ritos de distinta procedencia, beneficiado por la técnica, *a priori*, sencilla y por el reverberante sonido que produce. El maestro en chamanismo Everley St. Peter, citado en el mismo artículo asegura que ‘los ritmos que producen los tambores permiten interconexiones de unas a otras personas y que el propio acto de realizarlo, nos conecta con la tierra -a la madera y con el animal que está hecho.’ Habla de la reverencia al animal cazado por subsistencia y que una parte de él siempre generará esas vibraciones que evocará su espíritu.

Me parecía importante que el chamán hiciese el propio tambor, ya que se demuestra una vez más la capacidad de alterar la materia y transformarla. La investigación de cómo llevar a cabo el proceso comenzó por los bodhrán irlandeses, los cuales tienen un aro de madera gruesa y rígida, una piel muy dura y el parche sujeto con remaches. Son muy similares a los tambores feroeses y en general a los de las tribus asiáticas, ya que se repite la cruz de madera trasera para tensar y sujetarlo. Los tambores inuit son de mayor diámetro, pero su profundidad es muy leve, normalmente en vez de piel usan tela y se usan para reverberar la voz más que para percutirlos. Por otra parte, los tambores chamánicos americanos se tensaban con cordón, haciendo diferentes entramados como en los atrapasueños. Este método no genera tanta presión, y me parecía el más adecuado a mis posibilidades para conseguirlo.

Para su construcción necesitaba madera, cordón y piel curtida. Tras comprar la piel y una lámina de madera ya con una preforma circular, tuve que adaptarla al diámetro adecuado, unos cuarenta centímetros, aproximadamente, clavetearla y lijarla para que no desgastase la piel. Una vez preparado el canto de la madera, puse la piel a remojo en agua caliente para que fuera más maleable. Tras secarla con unos periódicos, marqué el borde exterior de la piel con un lápiz para marcar los vértices de una estrella de 16 puntas. A cada

⁶¹ Mance, D. (2011) Drum for a hide. *Northern woodlands. Winter 2011*(Issue nº 71) pp. 16-23. Recuperado desde [http://northernwoodlands.org/knots_and_bolts/drum-from-a-hide]

lado de los vértices se hacían dos agujeros redondos con un sacabocados, por donde entraría y saldría el cordón de algodón blanco. Tras hacer los agujeros, planteé el aro de madera encima de la piel, centrado, mientras, reservando bastante cantidad de cordón al principio, empezaba a coser la estrella igual que se tensa un lienzo: siempre de lado opuesto a lado opuesto. Una vez dibujada la estrella, se dividen los radios en cuatro vertientes y se envuelven con el cordón en forma de cruz: esto es lo que aporta la tensión extra al parche. Hay que comprobar el número adecuado de vueltas pensando siempre en que aún queda por secar la piel.

Una vez terminado, se rodeó con otra lámina de madera por la parte exterior y se le colocaron unos gatos de carpintero para mantener la forma correctamente.

Una vez secado, ya estaba disponible para pintar. En él se representaron una simbología icónica creada para el desarrollo de la obra de Ela: casa, ciclo, ahora, ser humano, naturaleza, fertilidad y nada.⁶² Se pintaron con el pigmento puro y agua, sin aglutinante. Estos iconos rodean el parche del tambor mientras en la parte central se encuentra la huella de la mano de Ela en rojo.

Además del tambor también se hizo la maza, con una rama de olivo guardada de la poda de la finca, descortezada y pulida, rellena con calcetín atado, forrada con cuero marrón y remachada con chinchetas.

Para los **banderines**, las telas que colgaban de cada árbol y que estructuraban el lugar cerrando y conduciendo el recorrido, pero de manera abierta, se utilizó tela de batista y tela de algodón. Sus medidas eran un metro y treinta centímetros por cuarenta centímetros, aproximadamente. Elegí el color rojo para ellas por ser complementario del verde, y además porque identificaba las *substancias frías*, naturales, como verdes y las *substancias calientes*, tratadas por la mano del hombre, rojas. Tras recoger las olivas olvidadas de años anteriores, que cuando se chafaban caían gotas rojas, agratadas, hice una pasta con su carne, mezclada con agua para tratar de teñir la tela. El resultado no fue satisfactorio, puesto que la batista no absorbe tan bien el color, y se veían marrones las telas en vez de rojas. Así pues, en lo que fui reticente en un principio, tuve que ceder. Compré tinte rojo para añadirle a la mezcla y que fuera más saturada. Tras terminar con el tinte, les añadí sal y agua y los dejé secar verticalmente buscando un efecto degradado.

En lo que refiere a la **arpillera**, la antigua tela empleada para recoger olivas por mi abuelo, tras seleccionar los trozos, los recorté a la longitud deseada para usarla de estera

⁶² Consultar anexo 6, Pág. 34

para que la tribu se sentase y para colocar las ofrendas. El resto del recorte fue empleado para atar los palos del altar, acotarlo y darle más fuerza. Así mismo, los palos del altar, normalmente usados para las empalizadas de las tomateras o de las judías, tuvieron una nueva función: crear la estructura base de un punto de referencia. Tras sacarles punta con un hachuela, utilicé mis propias manos para dejar huellas con yeso blanco sobre su superficie. Junto con las maderas y los huesos fueron llevados hasta la localización donde se llevaría a cabo el rito de ofrenda y previamente se clavaron al suelo, en forma triangular, se ataron entre sí y se colocó el gran cráneo en la parte central, para que quedase a la vista de todos. En este caso se busca su espíritu como forma cercana de lo natural, como punto de referencia, para interactuar con él. Además se colocan el resto de huesos depositándolos a sus pies, al igual que la madera de vid.

La parafernalia de Ela estaba compuesta por dos partes diferenciadas, la **ropa** y el **maquillaje** que envuelven lo cotidiano del artista, para aislarlo en cierto modo, y los aperos relacionados con esta obra en concreto. La ropa es propia del uso cotidiano, pero reservando el color negro como norma, se componía de una falda y chaqueta negra, largas ambas y las botas negras. El maquillaje de las manos y la cara es blanco, acrílico, para que durase más y franjas negras superpuestas. Recurro a la repetición de los ojos como el sentido visionario del chamán, y porque es algo reiterativo en mis ilustraciones. El hecho de evadirse durante el proceso del maquillaje genera un nuevo gesto hacia una situación que afrontar, la preparación para un nuevo estadio mental.

Dejando, como dice Duchamp, la conciencia a un lado, Ela aflora y procede al rito de enmascaramiento. La máscara creada cambia varias veces de fisionomía durante el proceso. Hay que explicar que siempre tuve claro que cubriese aproximadamente la mitad del rostro, y que fuera de tipo casco, para sujetarse mejor. Así mismo la veía también con pelo, lana o telas colgando a modo de melena. Durante el proceso de exploración recogí ramas de los olivos durante la poda para utilizarlas como cornamentas en la máscara. Pero llegado el día, tuve un sueño relacionado con el lugar. Fue una revelación sobre el rito, el lugar y las consideraciones animistas, imagino que generado por la constante obsesión con el proceso y la realización de la obra.

En las **exploraciones**, como ya he nombrado anteriormente, encontré roedores, restos de algún pequeño depredador, restos de plumas de palomas torcaces, y un nido bastante grande, entre otras cosas. En una primera instancia, achaqué el nido a unas palomas y el resto de las plumas, a alguna raposa; hasta que andando un poco más por las inmediaciones, un pájaro de color parduzco salió volando de uno de los olivos, de

importante envergadura, sorprendiéndome. Hablándolo con mi padre, capaz de diferenciar los animales por sus pistas con más eficiencia que yo, me dijo que se trataba de una lechuza con total seguridad. Seguí buscándola en las siguientes visitas hasta volver a dar con ella, para intentar tomar alguna fotografía. Volví a verla volar de un árbol alejándose, esta vez, de manera más pausada. Parecía en aquel momento la vigilante del lugar: ella vigilaba todos mis movimientos y acciones con sus grandes ojos.

De esta manera, en el sueño, aparecía la **lechuza**. El lugar era la propia finca de olivos y era de noche. Había una luz que parecía focal, extraña, un tanto inquietante. Por el suelo aparecían dos cabezas de corzo o ciervo cortadas a la altura baja del cuello, pero no había muestra alguna de sangre o de violencia. Las cabezas estaban vivas, y tenían unas patitas en la base con las que se movían rápido por el suelo. No recuerdo si eran pezuñas o patas de araña. La lechuza entraba en escena con su vuelo silencioso, hasta posarse en el suelo: cogía una rama con las garras y giraba casi completamente la cabeza para mirarme. Seguidamente volaba hacia su nido. En ese momento de lapsus total, un escarabajo grande y blanco me mordía el dedo: así desperté. Los sueños no son una ciencia clara, y no creo que tengan una ley para descifrarlos, pero sí se pueden entender o relacionar con las cosas que nos rodean: el subconsciente se ve libre en ellos para reorganizar los datos recopilados durante el día, o los recogidos anteriormente. Las conexiones creadas pueden ser de lo más aleatorias, y quizá, por esta misma razón, nos desvelan puntos de vista e ideas no tenidas en cuenta anteriormente.

A raíz de esta revelación de la lechuza, la forma de mirar, el momento de ralentización del sueño o la manera de construir con las ramas me llevó a darle forma de ojos y pico de lechuza, de manera más abstracta, permitiéndome ciertas licencias, a la máscara. Curiosamente, la lechuza también era de la misma gama cromática que mis objetos ocre y blancos, y de esta manera, se hizo la máscara y se pintó.

Para la creación de la **máscara** empleé yeso y vendas de escayola: utilizando un balón de plástico como molde para la zona del cráneo, coloqué la primera capa de vendas de escayola haciendo la forma de un casco. Antes de que secara del todo, me lo puse en la cabeza para que tomara ya la propia forma y para hacer las modificaciones pertinentes.

Tras alargar la zona de la frente y la que cubría el rostro con más vendas de escayola, le di la forma de mi cara y del puente de mi nariz. Seguidamente reforcé toda la zona con yeso, dándole una textura irregular, tratándolo siempre con las manos. Mezclé la masa de la parte superior con esparto en fibra, a modo de cresta, para poder atar luego el resto de elementos que harían la melena y reforcé con dos picos la zona dónde irían las ramas-

cuerno. De esta misma manera aumenté el nivel de la frente y bajé el yeso por la zona de la nariz en forma de pico de lechuza. Mientras estaba húmeda, soplé pigmento para que penetrara en el yeso, de color tierra siena natural y sombra tostada. Una vez seca, dibujé los ojos y los recorté. Con la *dremmel* hice unas concavidades en los picos de los laterales y coloqué las ramas-cuerno con más yeso. Después de esto, reforcé la melena con tela de arpillera, trapillo, rafia y más esparto. Posteriormente coloqué el cráneo de tordo, las conchas, las ostras, las plumas, el cascarón del cangrejo, las pequeñas pesas de telar con los símbolos 'ahora', 'casa' y 'círculo', y el resto de telas en las ramas.

Además de todo el proceso de la máscara, en la cintura llevaba atado otros elementos de importancia: unas calabazas secas con semilla, para hacer ruido, junto con una rama de laurel y un ramillete de manzanilla y otro de té, los cascabeles y cencerros, que producían tintineos al andar, al igual que las cabras y los perros ovejeros. Como curiosidad, el dato de que la cabra u oveja que tienen cencerro, destaca, de alguna manera sobre las demás. Normalmente los llevan las más ancianas y quitárselos es como degradarlas, cosa que los animales de alguna manera, entienden. La herradura encontrada estaba en el centro, reflejando la suerte y el destino, y también esa parte de *substancias calientes* perdidas, puesto que no se usan animales ya para trabajar el campo: la evolución no sostenible genera distanciamiento del medio. Además de estos elementos, unas astas de corzo, que también generaban sonido con su entrecuchar: normalmente se usan de reclamo para los corzos golpeándolas unas contra otras.

Por último, la **loza** se hizo con arcilla blanca, la cual no hace falta hornear. Se hicieron un total de trece piezas más los tres pesitos de telar diseñados para la máscara. Ocho de ellos eran cuencos planos de diferentes medidas para guardar las ofrendas, una jarra para el **vino**, dos incensarios y los dos últimos la **calavera** y la **casita**. Sus elementos eran: una bola de pelusa de chopo recogida en la primavera, **vértebras** encontradas junto a un cráneo y algún otro hueso, utilizadas a modo de runas, pigmento tierra siena, como lo terrenal, **pigmento** rojo vivo como lo transformado, con el cual se pintó a la tribu, una bola de **estramonio**, como la sustancia psicoactiva, **aloe vera** como sustancia curativa, almendra y flores recogidas en el camino, como ofrenda de **bienes**, pelo propio, agua y vino hecho por nosotros. Además se usó el **incienso** de resina para purificar con el humo.

El proceso del ritual consistió en una celebración y comida junto a la tribu, el rito del maquillaje y enmascaramiento. El **recorrido** junto a la tribu, guiándolos, haciendo el camino hasta el lugar de poder donde se llevó a cabo la ofrenda. Allí la tribu tomó asiento y comenzamos el ritual con el sonido del tambor y el canto para entrar en trance y relajación

por medio del sonido y la vibración. A continuación, se les introdujo en el rito de manera física con la pintura corpórea como contacto. Posteriormente, se seleccionó la ramacornamenta, y tras participar de la pintura como sustancia transformada se le otorgó al altar para crear un vínculo. Tras ello, se recogieron las vértebras y lanzándolas delante de la tribu hablábamos de destino, del porvenir y de los cambios de nuestras elecciones como individuos, de esta manera, vino la elección: cada individuo es libre de tomar una decisión y aun la negación de la elección, es una decisión, al fin y al cabo. Se les muestra la calavera y la casa. De esta manera, era el turno de la naturaleza para hablar: se hicieron repicar los huesos y se guardó silencio para escuchar. Tras ello se ofreció el vino en el altar y se trataron las vértebras con las semillas de estramonio, simbolizando el trance psicótico y después se recuperaron con la curación del aloe vera. Por último se recurrió una vez más al tambor para acabar con el trance del rito mediante la vibración.

La relación del lugar está siempre presente en la obra, y es de gran importancia. Ya que es un campo de olivos, la tela de arpillera, las ramas, el tinte, están relacionados con él, creando un nexo. Muchos de los objetos utilizados se encontraron en el paraje, como el cráneo de cuervo, y el haber trabajado allí previamente, física y espiritualmente, favoreció las correlaciones posteriores con las energías del lugar.

6.3. Materiales y presupuesto

Yeso	3 €	1 Ud.	3 €
Vendas de escayola	6.50 €	2 Ud.	13 €
Pigmento	5.97 €	3 Ud.	17.91 €
Piel curtida	29.83 €	1 Ud.	29.83 €
Aro de madera	17 €	1 Ud.	17 €
Cordón de algodón	3 €	1 Ud.	3 €
Cascabeles y cencerros	9.99 €	3 Ud.	29.97 €
Tela	10 €/m	2 m.	20 €
-Material encontrado no incluido-			106.71 €

7. Conclusiones

Como colofón a esta investigación me gustaría ahora plantear las propias máximas que he extraído a modo de conclusión. Lo más importante de esta investigación sin duda es aportar nuevos conocimientos y extraer de ellos lo más enriquecedor para acompañar de esta manera ilustrativa a nuestra obra.

7.1. Análisis y comentario de los resultados obtenidos

En el momento de echar la vista atrás y realizar una retrospectiva del proceso y desarrollo del Trabajo Fin de Grado, recurro a los objetivos desarrollados en el apartado 1.2 como los propósitos iniciales a superar, y los entiendo alcanzados completamente. Analizando la acción y el papel de la artista tanto como el del espectador, veo los vínculos establecidos en la relación medio-obra-tribu, siempre haciendo partícipe a, en este caso, la tribu, y con la seguridad de su satisfacción tras la acción artística.

En una primera instancia no era consciente de que una mera inquietud acerca de la temática chamánica ejercería tanta influencia sobre mi persona hasta el punto de la creación de un *alter ego* en relación a la práctica artística, en este caso, Ela. Entiendo este desdoble de la personalidad del artista como una forma de protección y para facilitar la entrada al nuevo estado de médium de una manera más natural, como es el caso del 'Bardu Errante'⁶³ El desarrollo de esta capacidad chamánica se me hacía inconcebible al principio, e incluso ahora, todavía difícil de entender: sé que tengo mucho tiempo por delante para desarrollarla y comprenderla en su totalidad.

Además de esta evolución en el plano artístico, en el plano conceptual, relacionado con la investigación previa y el cómo llevar a cabo una obra, la asignatura "Construcción del discurso artístico" me ha ayudado enormemente a la hora de desarrollar las primeras ideas, de acotarlas, de darles forma visual y conceptualmente, en la búsqueda de referentes y, sobre todo, a canalizar ordenar todo el caos que bulle dentro de mi propia mente durante la mayor parte del desarrollo artístico. Para mí es un reto entenderme a mí misma y organizarme a la hora de exponer razones e ideas claras a los demás, sobre todo por la tendencia a abarcar demasiados temas para llevar a cabo, en vez de definirme por un solo camino.

La estética representada en la obra es completamente fiel a lo que tenía en el pensamiento. Me satisface enormemente ver la creación de los atuendos y de los elementos pertenecientes al lugar con esa estética concreta infundada por mis propias manos.

7.2. Valoración personal

Personalmente, he de decir que estoy satisfecha con este TFG, ya que, aunque en momentos se me hacía difícil continuar y plantarle cara, al final he conseguido hacerlo mío y sentirme completa, tanto en su investigación como en su desarrollo artístico.

⁶³ Consultar apartado 3. Referentes: Ánxel Nava

Pienso que el mayor impedimento que he tenido para la realización he sido yo misma: el entenderme, el no querer darme cuenta de que tenía que cambiar de idea al principio de su desarrollo, al eludir la responsabilidad de la elección,... En todo momento quería ser fiel a mí misma, pero estaba constantemente preocupada por lo “correctamente académico”, pensando siempre en el que pensarán, cómo se juzgará, si sería lo suficientemente relevante, o si por el contrario, la temática flaqueaba y su investigación también. Vivir con el miedo a ser juzgada artísticamente y que lo declaren insuficiente, nulo, falso es lo que me hacía dudar de mí misma como potencia creadora. Cuando todo el proceso se estancó por esta razón tuve que aprender a ser fuerte y decidir, y no pensar en “hacer lo que quieren que haga” (obviamente nadie quiere que haga nada, es un pensamiento absurdo, pero me bloqueaba), sino en hacer lo que me apetece. Ese cambio a la hora de pensar qué es lo que quiero hacer o con qué me iba a sentir a gusto fue lo que me llevó a emprender este discurso artístico: buscando estar satisfecha con la temática, sentirme auténtica y ser fiel a mis deseos.

Además de todo esto, comprendí que el discurso artístico me llevaba hacia la *performance*, disciplina artística que nunca antes había llevado a cabo. El hecho de llevar toda la carrera pintando, esculpiendo, dibujando, diseñando, etc., pero sin desarrollar ningún tipo de *arte de acción* me hizo sentir vulnerable, y plantearme el cómo había llegado a este punto. Pese a todo, lo llevé a cabo, y en mi opinión, pienso que con buen resultado.

Otro aspecto que me ha hecho sentirme feliz, en respecto a la práctica artística, es la relación con el espectador, con mi tribu: Ha sido una experiencia completamente positiva, de desarrollo artístico con la gente que me rodea, haciéndoles partícipes del componente más importante de mi vida, como es la vocación artística. Además de la tribu presente durante el ritual, había muchas más personas a mi alrededor que de una manera u otra tomaron parte en mi obra, ayudando, aconsejando, interesándose o simplemente viviéndolo paso a paso en la distancia. Esta implicación demuestra la capacidad artística imperante en todos los sujetos, que, simplemente, hay que saber extraer. El nivel de implicación de la tribu ha llegado hasta generar la reclamación de más rituales por su parte, lo cual, me congratula sobremanera.

Desde luego la experiencia de desarrollar un Trabajo Fin de Grado es tremendamente enriquecedora, ya que nos plantea una situación que tenemos que saber superar, un reto que nos hace mejorar, a cada alumno y artista a su manera, pero que de una manera u otra, encontramos solución. Nos hace más fuertes y un poco más sabios.

8. Fuentes consultadas

Durante el proceso de investigación se han encontrado múltiples fuentes de información, tanto en escritos, libros o tesis, como en páginas webs así como noticias y críticas. A continuación se hace referencia a todas ellas.

8.1. Bibliografía

Arribas, D., Azpeitia, A., Castro, F., Criado, N., Flores, P., Gayubo, E., et al. (2002) *Arte industria y territorio. Minas de ojos negros (Teruel)* Teruel: Artejiloca.

Bachelard, G. (1948) *La formación del espíritu científico*, Buenos Aires: Editorial Argos.

Blazer, M. M. (1990) *Shamanic Worlds: Rituals and Lore of Siberia and Central Asia*. Nueva York: M. E. Sharpe.

Beuys, J. (2006) *Ensayos y entrevistas*. Madrid: Ed. Síntesis.

Charbonnier, G. (2006) *Entrevistas con Claude Lévi-Strauss*. Buenos Aires: Amorrotu.

Elíade, M. (2003) *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, México: FCE.

Escohotado, A. (2000) *Caos y Orden*. Madrid: S.L.U. Espasa Libros.

Frazer, J. (1981) *La rama dorada*. México: FCE.

Focillon, H. (1964) *Vie des formes*. París: PUF.

Gadamer, H.G. (1991) *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós Ibérica

Hopkins, E W. (1918) *The history of religions*. Nueva York: The Macmillan Company.

Hoppál, M. (2005) *Sámánok Euráziában (Shamans in Eurasia)* Budapest: Akadémiai Kiadó.

Kaprow, A. (2007) *La educación del des-artista*, Madrid: Ardora Ediciones.

Kehoe, A. B. (2000) *Shamans and Religion: An Anthropological Exploration in Critical Thinking*. Long Grove: Waveland Press.

Mafessoli, M. (2004) *El tiempo de las tribus* México: Siglo XXI

Mafessoli, M. (2009) *Iconologías* Barcelona: Ed. Península.

Marina, J. A. (1993) *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Ed. Anagrama.

Maderuelo, J. (1995) *Arte y Naturaleza: Actas*. Huesca: Edita CDAN.

Pentikäinen, J. (1995) *Saamelaiset, Pohjoisen kansan mytologia (Los Sami, el pueblo de la mitología del norte)* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Ramírez, J. A. (2010) *El objeto y el Aura*. Madrid: Ed. Akal.

Repollés, J. (2011) *Genealogías del Arte Contemporáneo*. Madrid: Ed. Akal.

Rocca, A. (2007) *Natural Architecture*. Nueva York: Princeton Architectural Press

Spinoza, B. (1980) *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Editora Nacional.

Urtasun, A., Moraza, J.L., & González, J. (2011) *Homo ludens: El artista frente al juego*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza.

8.2. Recursos Web

-Prensa digital:

Sala de Prensa Caixaforum (2013) *Maestros del caos: Artistas y Chamanes*. Madrid. Recuperado desde [http://prensa.lacaixa.es/obrasocial/exposicion-maestros-del-caos-caixaforum-madrid-esp__816-c-17562__.html?obj=816,c,17562&view=videos] (Consultado en noviembre de 2013)

Dana, K. O. (2004). Áillohaš and his image drum: the native poet as shaman, *Nordlit: Tidsskrift i litteratur og kultur (Nordlit: Revista de Literatura y Cultura)* 15 (1), 7-33, p.18. Recuperado desde [<http://septentrio.uit.no/index.php/nordlit/article/view/1905/1771>] (Consultado en febrero 2014)

Hoppál, M. (2007). *Nature worship in Siberian shamanism* [versión electrónica] Estonia: Estonian Literary Museum, Haldjas, folklore. Recuperado el 21 de Enero de: [<http://www.folklore.ee/folklore/vol4/hoppal.htm>] (Consultado en febrero de 2014)

-Recursos audiovisuales:

Andersson, K. D. (Directora) & Nilsson, A. (Director artístico) *If I Had A Heart ; When I Grow Up ; Seven*. Disponibles en Fever Ray YouTube Channel. Recuperados de [<https://www.youtube.com/watch?v=EBAzlNJOnO8>] ; [<https://www.youtube.com/watch?v=4F-CpE73o2M>] ; [<https://www.youtube.com/watch?v=aX07gCjT7dA>]

Angaangaq, L. (Director) *A song for Aanakasaa* Disponible en Ice Wisdom. Recuperado de [<http://icewisdom.com/blog/portfolio-item/song-aanakasaa/>]

Davids, P. (Director y productor) & Davids, H. (Productor). (2001) *The Artist and the Shaman*. Disponible en Culture Unplugged. Recuperado de [<http://www.cultureunplugged.com/documentary/watch-online/play/8324/The-Artist-and-the-Shaman>]

Leñador, A. (Productor) & Iraizoz A (Directora). (2004) *Ritual, arte y santería*. España. (Disponible en Metrópolis, RTVE) Recuperado de [<http://www.rtve.es/televisión/20100622/arte-santeria/336746.shtml>]

Molina, J. (Directora) & Dr. Sepian (Director artístico) *Sin guía no*. Disponible en Crammed Discs. Recuperado de [<https://www.youtube.com/watch?v=UC2lFttTOIM>]

Pallsdóttir, E. (Directora) *Tröllabundin*. Disponible en MusicDK. Recuperado de [<https://www.youtube.com/watch?v=LpiFmZLICgM>]

Purce, J. (Directora). (1974) *More Ways Than One - The Mystic Spiral*. Disponible en Healling Voice. Recuperado de [<http://www.jillpurce.com/aboutjillpurce.htm>]

Sangre de Muérdago *Unha Ofrenda de Ósos*. Disponible en sangredemuérdago.bandcamp.com/. Recuperado de [<https://www.youtube.com/watch?v=WcvUcDe0UGA>]

Saraiba, A. (Director) (2013) *Arriba quemando el sol*. Disponible en Vimeo. Recuperado de [<http://www.aitorsaraiba.com/arriba-quemando-el-sol/>]